This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

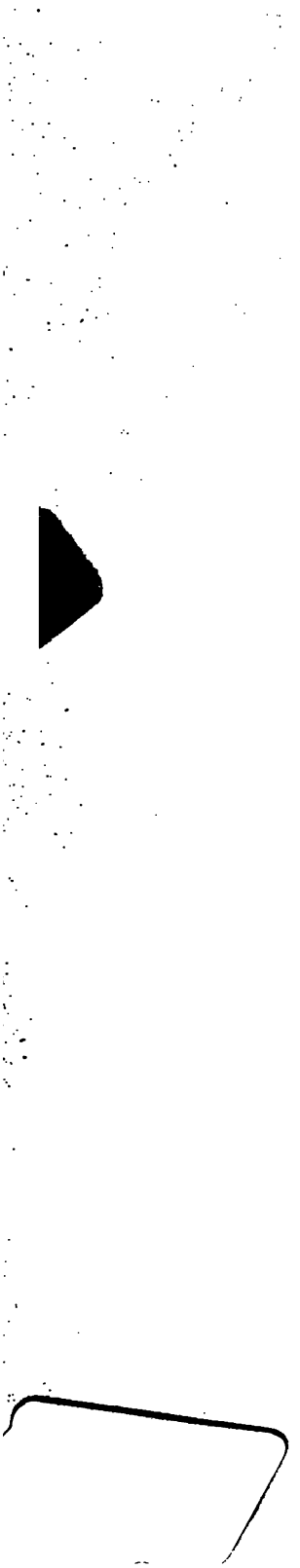
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 07479194 2



WIENER BEITRÄGE
ZUR
ENGLISCHEN PHILOLOGIE
UNTER MITWIRKUNG VON
K. LUICK, R. FISCHER UND A. POGATSCHER
HERAUSGEGEBEN VON
J. SCHIPPER.
XVIII.

29135.

GEORGE FARQUHAR,

SEIN LEBEN UND SEINE ORIGINAL-DRA

VON

Dr. D. SCHMID
PROFESSOR AN DER REALSCHULE IN LEIPNIK.

WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1904.

Verlag von
Wilh. Braumüller, k. u. k. Hof- u. Univ.-Buchhändler,
Wien und Leipzig.

Wiener Beiträge zur englischen Philologie

unter Mitwirkung von
K. Luick, R. Fischer und **A. Pogatscher**
herausgegeben von
J. Schipper.

I. Bd. **Das Wortspiel bei Shakspere** von **Leopold Wurth,** Dr. phil. (Wien) Gr. 8. 1895. Preis: 7 *K* 20 *h* — 6 Mk

II. Bd. **Grundriß der englischen Metrik** von **J. Schipper,** o. ö. Professor der engl. Philologie in Wien. Gr. 8. 1895. Preis: 14 *K* 40 *h* — 12 Mk

III. Bd. **Untersuchungen über das Leben und die Dichtungen Alex. Montgomerie** von **Rudolf Brotanek,** Dr. phil. (Wien). Gr. 8. 1896. Preis: 4 *K* 80 *h* — 4 Mk

IV. Bd. **Die Lyrik Lydgates** von **E. Gattinger,** Dr. phil. (Wien). Gr. 8. 1896 Preis: 2 *K* 80 *h* — 2 Mk. 40 Pf

V. Bd. **Das Schauspiel im Schauspiel zur Zeit Shaksperes** von **Hans Schwab** Dr. phil. (Wien). Gr. 8. 1896. Preis: 2 *K* 80 *h* — 2 Mk. 40 Pf

VI. Bd. **William Congreve, sein Leben und seine Lustspiele** von **D. Schmid** Dr. phil. (Wien). Gr. 8. 1897. Preis: 4 *K* 80 *h* — 4 Mk

VII. Bd. **John Vanbrughs Leben und Werke** von **Max Dametz,** Dr. phil. (Wien) Gr. 8. 1898. Preis: 6 *K* — 5 Mk

VIII. Bd. **Über politisch-satirische Gedichte aus der Reformationszeit** von **Fran. Wollmann,** Dr. phil. (Wien). Gr. 8. 1898. Preis: 2 *K* 80 *h* — 2 Mk. 40 Pf

IX. Bd. **Zu den Kunstformen des mittelalterlichen Epos,** Hartmanns „Iwein" „Das Nibelungenlied", Boccaccios „Filostrato" und Chaucers „Troylus and Cryseyde", von **Rudolf Fischer** Professor an der Universität Innsbruck. Gr. 8. 1899. Preis: 9 *K* 60 *h* — 8 Mk

X. Bd. **George Crabbe.** Eine Würdigung seiner Werke. Von **Hermann Pesta,** Dr. phil. (Wien). Gr. 8. 1899. Preis: 2 *K* 40 *h* — 2 Mk

XI. Bd. **Leben und Werke Peter Pindars (Dr. John Wolcot)** von **Theodo Reitterer,** Dr. phil. (Wien). Gr. 8. 1900. Preis: 4 *K* 80 *h* — 4 Mk

XII. Bd. **Thomas Chatterton** von **Helene Richter** (Wien). Gr. 8. 1900. Preis: 7 *K* 20 *h* — 6 Mk

XIII. Bd. **William Falconer: „The Shipwreck".** A poem by a Sailor 1762 Von **Johann Friedrich,** Dr. phil. (Wien). Gr. 8. 1901. Preis: 2 *K* 40 *h* — 2 Mk

XIV. Bd. **Sir George Etheredge, sein Leben, seine Zeit und seine Dramen** von **Vinzenz Meindl,** Dr. phil. (Wien). Gr. 8. 1901. Preis: 8 *K* 40 *h* — 7 Mk

XV. Bd. **Geschichte des englischen Maskenspiels und verwandter Gattungen** von **Rudolf Brotanek,** Dr. phil. (Wien). Gr. 8. 1902. Preis: [illegible] *K*

XVI. Bd. **Erasmus Darwins Temple of Nature** [illegible]

WIENER BEITRÄGE

ZUR

ENGLISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG

VON

Dr. K. LUICK
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT IN GRAZ

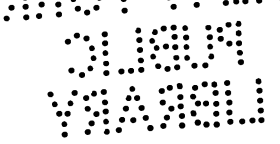
Dr. R. FISCHER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT IN INNSBRUCK

Dr. A. POGATSCHER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE AN DER DEUTSCHEN UNIVERSITÄT IN PRAG

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. J. SCHIPPER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE UND WIRKLICHEM MITGLIEDE DER KAISERL. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN.



XVIII. BAND.

WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1904.

GEORGE FARQUHAR,

SEIN LEBEN UND SEINE ORIGINAL-DRAMEN

VON

DR. D. SCHMID

PROFESSOR AN DER REALSCHULE IN LEIPNIK.

WIEN UND LEIPZIG.

WILHELM BRAUMÜLLER

K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.

1904.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
289135
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
19

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

NEW YORK
PUBLIC
LIBRARY

K. k. Universitäts-Buchdruckerei „Styria", Graz.

Vorrede.

Zwei der bedeutendsten Vertreter des Restaurationsdramas sind in den „Wiener Beiträgen zur englischen Philologie“ bereits vor einigen Jahren monographisch behandelt worden und die Kritik hat mehrfach den Wunsch ausgesprochen, es mögen bald Arbeiten über Wycherley und Farquhar folgen, „damit endlich, wenn einmal genug Material geboten und Interesse erweckt ist, zur Hauptarbeit, einer Monographie der ganzen Epoche, geschritten werden kann“ („Anglia“, Beiblatt, August 1899, p. 115).

Durch das Studium Congreves war das schon vorher durch eine kleine Arbeit über ein Farquharsches Lustspiel wachgerufene Interesse des Verfassers für jene kultur- und literarhistorisch so bedeutsame Epoche mächtig gefördert worden und er wandte nunmehr jenem Dichter sein Augenmerk zu, von dem er ausgegangen war und über dessen Leben und Werke „eine neuerliche, tiefer grabende Untersuchung auch nach der Dissertation Hallbauers“ (Erlangen 1880), Proescholdt z. B. („Literaturblatt für germanische und romanische Philologie“, November 1898, p. 376), keineswegs überflüssig erschien.

Diesmal versuchte es der Verfasser, „Leben und Werke in ihrer natürlichen Einheit darzustellen“ („Anglia“, Beiblatt, August 1899, p. 116), weil er fühlte, daß die in der Arbeit über Congreve gewählte gesonderte Behandlung von „Leben“ und „Werken“ zu mancherlei Unzukömmlichkeiten führe. Nach dem im folgenden eingehaltenen Plane konnten Wiederholungen vermieden werden und man brauchte „keine Behauptungen aufzustellen, für welche die Beweise erst später erbracht wurden“.

Wenn trotzdem die Arbeit umfangreicher geworden ist, als Monographien es in der Regel zu sein pflegen, so

liegt dies einerseits daran, daß das Festhalten an der historischen Behandlungsweise des Stoffes, die von der Kritik einmütig gutgeheißen wurde, das Aufrollen der Theaterverhältnisse notwendig machte. Andrerseits ist Farquhar der produktivste unter den vier Lustspieldichtern, die man seit dem Erscheinen von Leigh Hunts Sammelband als die Vertreter des Restaurationslustspiels bezeichnet. Ganz abgesehen davon, daß die biographischen Verhältnisse bei ihm nicht so klar liegen wie bei Congreve, schwellte schon die Würdigung der dramatischen Originalwerke, auf deren Behandlung sich Verfasser beschränkt hat, den Umfang dieses Bandes umsomehr, als mehrfach noch nicht verwertetes Material aus dem *British Museum* herangezogen wurde. So erscheint hier zum erstenmal eine Inhaltsangabe der *Adventures of Covent Garden* und ein Vergleich dieses Werkes mit *The Constant Couple*, ferner wurde u. a. auch eine vom Verfasser im *British Museum* entdeckte Sammlung von Farquhar-Briefen biographisch verwertet.

Leipnik, im Juli 1903.

Dr. D. Schmid.

Inhalt.

Seite

I. Einleitung 1
II. George Farquhar in Irland 2
III. Das englische Theater vor Farquhar 22
IV. *Love and a Bottle* 29
a) Äußere Geschichte 29
b) Analyse 38
c) Schlußbetrachtung 61
V. Robert Wilks und Anne Oldfield 69
VI. *The Constant Couple, or A Trip to the Jubilee* 73
a) Äußere Geschichte 73
b) Analyse 85
c) Schlußbetrachtung 130
VII. Reiseberichte und Liebesbriefe 137
VIII. *Sir Harry Wildair* 154
a) Äußere Geschichte 154
b) Analyse 160
c) Schlußbetrachtung 197
IX. *The Inconstant, or The Way to Win Him* 198
X. *The Twin-Rivals* 205
a) Äußere Geschichte 205
b) Analyse 209
c) Schlußbetrachtung 240
XI. Mrs. Margaret Farquhar 242
XII. *The Stage Coach* und *Barcelona* 245
XIII. *The Recruiting Officer* 250
a) Äußere Geschichte 250
b) Analyse 258
XIV. 1. Verkauf der Offiziersstelle, Krankheit und Tod. — 2. *The Beaux' Stratagem* 303
a) Äußere Geschichte 303
b) Analyse 309
c) Schlußbetrachtung 363
XV. Die Witwe und die Waisen 367
XVI. Farquhar als Mensch und Dichter 369

I.

Einleitung.

Als Leigh Hunt vor mehr denn einem halben Jahrhundert die dramatischen Werke von Wycherley, Congreve, Vanbrugh und Farquhar in einem Sammelbande erscheinen ließ, bewies er nicht geringen Mut; denn nach der Meinung vieler sehr achtenswerter Leute sollten diese Dramen mit wenigen Ausnahmen im Staube der Bibliotheken vermodern und Macaulay mußte damals eine Wahrheit verteidigen, die seither für jeden literarhistorischen Forscher selbstverständlich geworden ist. Er mußte die *„respectable people"*, die auch bei der Betrachtung und Beurteilung von Kunstwerken die Brille einer prüden Moral aufzusetzen sich nicht entwöhnen konnten, in seinem Essay über die *Comic Dramatists of the Restoration* erst sehen lehren, wie er sah:

„We cannot wish that any work or class of works which has exercised a great influence on the human mind, and which illustrates the character of an important epoch in letters, politics and morals, should disappear from the world . . . No book which is valuable, either by reason of the excellence of its style, or by reason of the light which it throws on the history, polity and manners of nations, should be withheld from the student on account of its impurity" (p. 145).

Von beiden Gesichtspunkten aus verdienen die Lustspiele der Restaurationsdichter eingehendes Studium. Kann man auch nicht allen *„excellence of style"* nachrühmen, so muß man doch zugeben, daß sie, rein künstlerisch betrachtet, hoch über jenen Werken stehen, welche heute als dramatische Quellen aus der Sandwüste des modernen englischen Theaters ans Tageslicht dringen. Noch wichtiger aber sind diese Lustspiele als getreuer Spiegel und Abdruck ihrer Zeit, die zu den interessantesten der politischen und Kulturgeschichte Englands gehört. So hat sich denn die Forschung seit jener Zeit dem Leben und den Werken dieser Dichter zugewendet,

und wenn ich im folgenden den armen George Farquhar zum Gegenstande der Behandlung wähle, so erhöht sich das Interesse speziell an ihm noch durch die ihm von vielen Literarhistorikern zugeteilte Rolle eines Vermittlers zwischen der Schule der Liederlichkeit, wie sie in Wycherley am grellsten in die Erscheinung tritt, und jener rührselig moralisierenden, sentimentalen Richtung, die schließlich alles Wilde und Ungezügelte, aber auch alles Poetische aus ihren Produkten glücklich zu bannen gewußt hat.

II.

George Farquhar in Irland.

Die allgemeine Annahme ging bisher dahin, daß George Farquhar im Jahre 1678 zu Londonderry im Norden Irlands geboren wurde. Man stützte sich dabei auf den Farquhar-Artikel von Walter Harris in den *Additions* zu *The Writers of Ireland* von Sir James Ware. Dort heißt es in der Ausgabe von 1764 auf p. 263 u. ff., der Dichter sei 1694 *„in his seventeenth year“* in das College von Dublin aufgenommen worden. Daraus hat man auf 1678 als Geburtsjahr geschlossen, indem man den zitierten Ausdruck in dem landläufigen Sinne auslegte, Farquhar habe damals das 16. Jahr hinter sich gehabt.

Eine Einsicht in die Geburtsregister war unmöglich, da diese nicht mehr vorhanden sind, wie ich dank dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Bischofs von Derry, Right Reverend Dr. George Alexander Chadwick, feststellen konnte, dem ich auch an dieser Stelle meinen Dank auszusprechen mich gedrungen fühle. Diese reinste Quelle ist schon seit langer Zeit versiegt und floß auch für keinen der älteren Biographen mehr.

Was aber vor Ware-Harris über das Leben unseres Dichters in die Öffentlichkeit gedrungen war, beschränkt sich auf seither sehr oft abgedruckte *Memoirs* vor der Ausgabe seiner Werke von 1728, welche Chetwood zum Verfasser haben und auch in dessen *A General History of the Stage* (1749) mit nur unwesentlichen Änderungen wieder erscheinen, ferner auf Notizen aus O'Bryans *Authentic* (?)

Memoirs of the Life and Character of that most celebrated Comedian Mr. Robert Wilkes (1732) sowie aus der von Wilks' Witwe einzig und allein für authentisch erklärten Biographie dieses Schauspielers von Curll (1733). Alle diese Werke sowie eine weitere 1732 anonym erschienene Wilks-Biographie gehen, soweit sie Farquhar betreffen, auf dieselbe Quelle zurück, nämlich auf mündliche Mitteilungen des berühmten Mimen, und sind — abgesehen von mannigfachen Widersprüchen untereinander — in ihren zeitlichen Angaben meist sehr ungenau, wenn sie überhaupt Daten bringen. Das Geburtsjahr geben sie z. B. nicht an. Ebensowenig erfahren wir darüber von Giles Jacob in seinem *Poetical Register* (1719 und 1723), und Theophilus Cibber, in dessen *Lives of the Poets of Great Britain and Ireland,* vol. III, p. 124—137 inkl., wir der Jahreszahl 1678 begegnen, beruft sich schon ausdrücklich auf *„Sir James Ware's account"*, welcher mit den für uns wichtigen Zusätzen in der ersten Auflage 1749, also vier Jahre vor Cibber, erschienen war. Ob Thomas Wilkes aus Dublin, nach dem *Dictionary of National Biography „the most authoritative of Farquhar's biographers"*, in seiner Lebensbeschreibung unseres Dichters, welche die Dubliner Farquhar-Ausgabe Thomas Ewings von 1775 einleitet, das Geburtsdatum gleichfalls von Ware übernommen hat, wissen wir zwar nicht, es ist aber fast zweifellos.

Wie kam aber Walter Harris zu dieser Angabe? Die Lösung dieser Frage ist umso wichtiger, als ja seine Notiz einzig und allein maßgebend war für die Annahme von 1678. Er sagt uns in dem äußerst knapp gehaltenen Artikel nichts über seine Quellen, aber ich glaube mit voller Sicherheit als solche die amtlichen Aufzeichnungen erklären zu dürfen, welche bei der Aufnahme des Dichters in das Dubliner Trinity College gemacht wurden. Diese sind bereits in dem Büchlein *A little English Gallery*, welches 1894 in New York von Louise Imogen Guiney veröffentlicht wurde, vollkommen richtig zum Abdruck gebracht und, wie aus dem von Leslie Stephen geschriebenen Farquhar-Artikel im *Dictionary of National Biography* hervorgeht, auch von diesem wie von anderen eingesehen worden. Sie lauten:

Matriculation entry from the register of Trinity.
Incipit Annus Academicus Die Julii 9° 1694.

Die 17° Julii	Georgius Farquhare Sizator	filius Gulielmi Farquhare Clerici	Annos 17	Natus Londonderry	Ibidem educatus sub magistro Walker	Eu. Lloyd (college tutor)

Diese Matrikeleintragung lag Walter Harris vor und er übersetzte „annos 17 natus" etwas zweideutig mit *„in his seventeenth year"*. Cibber und Thomas Wilkes neigten zu der eingangs erwähnten landläufigen Auffassung, ihnen schrieb man das Datum allgemein nach und selbst diejenigen, welche die amtliche Eintragung lasen, glitten über diese Altersangabe flüchtig hinweg; da 1678 ihnen festzustehen und durch alle Autoritäten gestützt zu sein schien, rechneten sie nicht einmal nach.

Es liegt jedoch gar kein Grund vor anzunehmen, daß die Eintragung in das Universitätsregister dermaßen ungenau war. Am allerwahrscheinlichsten ist es, daß George Farquhar am 17. Juli 1694 bereits das 17. Lebensjahr zurückgelegt hatte; möglich wäre es allerdings auch, daß „annos 17 natus" eingetragen wurde, obgleich er seinen 17. Geburtstag vielleicht erst nach zwei bis drei Monaten feiern sollte, aber daß peinlich genaue Beamte jemandem, der erst nach mehr als einem halben Jahre 17 Jahre alt wird, schon im Juli in einer amtlichen Eintragung dieses Alter beilegen, ist unglaublich. Welche von den beiden Annahmen also auch die richtige sein mag, jedenfalls wurde George Farquhar 1677 und nicht 1678 geboren. Louise Imogen Guiney war die erste, welche diesen Schluß gezogen hat, und H. Macaulay Fitzgibbon nahm ihn 1898 in der Vorrede zu seiner Ausgabe von *The Beaux' Stratagem (Temple Dramatists)* — gleichfalls ohne Begründung — auf; hier ist nun der Versuch gemacht worden, die Richtigkeit dieses Datums zu begründen.

Gar keinem Zweifel unterliegt es, daß Farquhar in Londonderry, einer Stadt im Norden Irlands, das Licht der Welt erblickt hat. Zwar die ältesten Notizen schweigen sich auch über den Ort seiner Geburt aus. Chetwood,

O'Bryan und Curll wissen nur zu berichten, daß er im Norden Irlands geboren war, auch Giles Jacob sagt nicht mehr, aber wenn sich auch Th. Cibber auf dieselbe Mitteilung beschränkt, so hat er in dem Punkte Wares Werk nicht benützt, in welchem der Name Londonderry ausdrücklich genannt ist, offenbar wieder nach dem Matrikelauszug. Wenn Thomas Wilkes den Geburtsort des Dichters Derry nennt, so meint er damit keinen andern als Harris. Derry war tatsächlich der ursprüngliche Name der Stadt, welche in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts während der Kämpfe der Häuser O'Neil und O'Donnel gegen Jakob I. von einem irischen Bandenführer überrumpelt und in Asche gelegt wurde. Doch bald darauf erstand über Intervention des Königs und der städtischen Behörden von London die königstreue Feste wieder aus ihren Trümmern und nahm zum Danke für die Mitwirkung Londons an ihrer Wiedergeburt den Namen Londonderry an.

Macaulay, dem diese geschichtliche Skizze nacherzählt ist *(History of England,* Tauchn. Ed., vol. IV, p. 141), gibt eine eingehende Beschreibung der Stadt, wie diese zwölf Jahre nach Farquhars Geburt aussah. Nicht viel anders werden wir uns Londonderry 1677 vorzustellen haben. Eine seit der Restauration mächtig aufstrebende Stadt, deren Bewohner zum großen Teile Protestanten von angelsächsischem Blute waren, für den Norden Irlands der Sammelpunkt der Verfechter des Protestantismus und dessen stärkste Feste, spielt Londonderry in der Geschichte Irlands eine hervorragende Rolle.

In dieser Stadt gebar dem protestantischen Clergyman William Farquhar seine Gattin im Jahre 1677 unsern George. Der mehrfach erwähnte Matrikelauszug bestätigt, daß Farquhar sen. ein „clericus" war, und teilt uns überdies seinen Vornamen Gulielmus mit. Dazu erfahren wir aus den älteren Quellen, daß die Familie *„of no mean rank"* war. Ebenso übereinstimmend wird ferner angegeben, daß sie kein Vermögen hatte, wohl aber sehr zahlreich war. Welche Stellung jedoch der Vater in der kirchlichen Hierarchie einnahm (zum mindesten zur Zeit, da George geboren wurde) und wo er damals seinen Sitz hatte, ist schwer zu ermitteln.

Thomas Wilkes sagt, er habe eine Pfründe in der Diözese von Derry innegehabt, nennt aber den Ort nicht; jedenfalls ist aus dieser Textierung zu schließen, daß er nicht in der Stadt Londonderry selbst lebte; auch sonst begegnet man nirgends einer solchen Mitteilung. Cibber will gehört haben, er sei *„Dean of Armagh"* gewesen, doch sagt er erstens nicht, zu welcher Zeit, zweitens hat es nach den Nachforschungen Leslie Stephens einen *„Dean of Armagh"* dieses Namens nicht gegeben. Aber auch Stephens Hypothese, des Dichters Vater sei mit einem John Farquhar identisch, welcher von 1667—1679 *„Prebendary of Raphoe"* war, wird hinfällig durch den Hinweis auf dessen festgestellten Vornamen William. In neuerer Zeit hat John Francis Waller, selbst ein Ire und Zögling des Trinity College in Dublin, in *The Imperial Dictionary of Universal Biography* die Behauptung aufgestellt: *„Farquhar's father was rector of the parish of Lessan in the county of Tyrone"*; leider ohne die Quelle zu nennen, der er diese Tatsache entnahm, was umsomehr zu bedauern ist, als die durch den Bischof von Derry auf mein Ansuchen angestellten Nachforschungen in den Pfarren von Raphoe und Lessan kein Ergebnis lieferten.

Wir können also mit Sicherheit nur behaupten, Farquhar habe der Geistlichkeit der anglikanischen Staatskirche angehört und im Norden Irlands eine Pfründe besessen. Welche Umstände es gefügt haben, daß George in Londonderry geboren wurde, in welcher Stadt sein Vater gewiß kein geistliches Amt bekleidete, daß der Knabe in dieser Stadt die *Grammar School* besuchte und den Unterricht des Magisters Walker genoß (Matrikelauszug), darüber lassen sich nur Vermutungen anstellen.

Allem Anscheine nach lebte die Familie Farquhar 1677 bereits ständig in der Hauptstadt des Nordens, und dort verzehrte der Vater wahrscheinlich die Pfründe, welche er irgendwo innehatte oder innegehabt hatte. Bei den religiösen Unruhen jener Zeit wäre es nicht undenkbar, daß der protestantische Geistliche von den zum großen Teile papistischen Bauern eines schönen Tages davongejagt wurde oder daß er vor ihrer drohenden Haltung sich hinter die Mauern des festen Londonderry zurückzog, wo ihm der Bischof die ärmliche Pfründe weiterbezahlte.

Ärmlich war sie nach allen Berichten tatsächlich; er bezog £ 150 jährlich und davon sollte er eine Familie von sieben Kindern erhalten. Wenn man überdies bedenkt, daß die Familie *„of no mean rank in the North of Ireland“* war — war doch Georges Mutter nach Thomas Wilkes mit *„Dr. Wiseman, bishop of Dromore, a Baronet's son, of Essex“*, verwandt —, so müssen die Nahrungssorgen umso schwerer auf den bekümmerten Herzen der Eltern gelastet haben. So sah denn George schon während seiner Knabenzeit im Elternhause dem bleichen Gespenste der Not ins Auge, das ihm fast sein ganzes Leben lang nicht mehr von der Seite weichen sollte. Auch sonst scheinen seine Knabenjahre nicht die glücklichsten gewesen zu sein.

Daß er eines der jüngeren Kinder war, ist zwar nirgends direkt ausgesprochen, ja nicht einmal eine Andeutung findet sich darüber, aber die bittere Ironie, mit welcher er in fast jedem seiner Lustspiele immer wieder auf die *„younger brothers“* zu sprechen kommt, macht es mehr als wahrscheinlich, daß er selbst von den mit der Not kämpfenden und bereits mit einigen Kindern gesegneten Eltern bei seiner Geburt nicht mit reinem Freudengefühle begrüßt, sondern vielleicht schon als Last empfunden wurde, und so mögen denn die Anspielungen auf das Los der jüngeren Brüder mutatis mutandis auch auf den armen Pfarrerssohn bezogen werden und in Zurücksetzungen und Entbehrungen seiner Jugend ihren Ursprung haben. Nirgends in seinen Werken begegnen wir einem Hinweise auf das Haus seiner Eltern, auf diese oder die Geschwister, und doch würde man in den Briefen und lyrischen Gedichten wenigstens, Produkten, die doch an sich subjektiven Charakter tragen, Enthüllungen dieser Art erwarten; ja selbst in dem Gemälde, das er von sich entwirft, beschränkt er sich auf eine psychologische Zerfaserung seines Ich, ohne auch nur mit einem Worte an seine Herkunft zu erinnern. Ebensowenig wie er, berichten uns seine Biographen über Eltern und Geschwister. Nur das eine hören wir, daß einer seiner Brüder Buchhändler in Dublin (Castle Street) war und daß George im Jahre 1704 anläßlich seines Besuches in dieser Stadt bei ihm wohnte.

Daß die Erziehung, welche ihm der Vater angedeihen

ließ, von puritanischer Strenge gewesen sei, ist wenigstens aus den uns erhaltenen Verszeilen nicht zu ersehen, welche der Knabe in seinem 11. Lebensjahre gedichtet haben soll und welche Chetwood in den *Memoirs* zitiert, wie er sie aus Wilks' Munde gehört haben will. Das Gedichtchen lautet:

„The pliant soul of erring youth, is like soft wax, or moistened clay;
Apt to receive all heavenly truth, or yield to tyrant Ill the sway.
Slight folly in your early years, at manhood may to virtue rise;
But he, who in his youth appears a fool, in age will never be wise.“

Das Poem hat wohl einen leisen didaktischen Anflug, wie man ihn ja bei Aufsätzen von Knaben sehr oft beobachten kann, aber es ist eine sehr milde Lebensweisheit, die aus diesen Jamben spricht. Der elfjährige Knabe verdammt nicht die irrende Jugend, nicht die *„slight folly“* der *„early years“*; das Leben läutert die Schlacke, nur der Narr wird nimmer weise, ist der übermütig schalkhafte Schluß dieser Jugenddichtung, von der ich nicht begreife, wie sie Hallbauer in *Life and Works of George Farquhar*, p. 2, ein Beweis für die *„religious austerity of his training“* sein konnte.

Beweiskräftiger dafür, daß Farquhar an das Leben im Pfarrhause und den ernsten, vielleicht wenig gemütlichen Ton in demselben keine angenehme Erinnerung bewahrt hat, wären die zahlreichen Stellen in seinen Lustspielen, welche gegen die Geistlichkeit gerichtet sind. Wenn man auch vieles auf Rechnung der damaligen Zeitströmung und der geheimen Wut des lustigen Theatervölkchens über die Hiebe des grimmen Collier setzen muß, so bleibt doch genug übrig, um mit einiger Sicherheit behaupten zu können: Im Vaterhause verbrachte der Knabe eine Jugend, bei welcher die ursprüngliche Lebhaftigkeit des irischen Naturells durch Not, Zurücksetzung, ernsten Zwang und wenig gemütlichen Familienverkehr einigermaßen gedämpft wurde, was in ihm schon früh jenen leidenden, melancholischen Zug hervortreten ließ, der bei Männern so häufig ist, welche eine harte Jugend durchgemacht haben. Dazu wurde ihm noch eine Kost vorgesetzt, an der er keinen Geschmack finden konnte: er mußte teils beim Vater, teils in der *Grammar School* seiner Vaterstadt sich viel mit den klassischen

Sprachen befassen und die Kenntnis des Altertums, welche er in seinen Werken zeigt, kostete ihn manche trübe Stunde.

Aber auch an interessanten, die Phantasie des Knaben mächtig anregenden Ereignissen fehlte es nicht, deren Zeuge der junge Farquhar in seiner Vaterstadt sein konnte. Durch seine Rückkehr nach Irland hatte Jakob II. (1689) von neuem die Fackel des Bürger- und Religionskrieges in jenes unglückliche Land geschleudert und Londonderry wurde die Hauptfeste des Protestantismus. Hinter den Mauern derselben konnte der Knabe etwas von der Wildheit und Zähigkeit jener großen Kämpfe mitansehen, als im Jahre 1689 die Bürger von Londonderry, angefeuert von dem Reverend G. Walker, 107 Tage lang allen Anstürmen der jakobitischen Belagerer standhielten, bis für sie die Stunde der Erlösung schlug. Noch heute erinnert eine 30 Meter hohe dorische Säule mit der Bronze-Statue des geistlichen und geistigen Leiters des Widerstandes an jene denkwürdigen Tage.

Mit Spannung verfolgte damals der junge Dichter die weitere Entwicklung der Dinge, und als König Wilhelm am 11. Juli 1690 die Truppen Jakobs II. angriff, welche zu ihrer Deckung hinter dem Boyneflusse Stellung genommen hatten, und mit seinem tapferen Heere, in dessen Reihen Holländer, Dänen, Deutsche, Hugenotten ebensogut wie Engländer und Schotten kämpften, einen glänzenden Sieg errang, da stimmte George Farquhar, der 13jährige Knabe, seine Leier zur Verherrlichung des Sieges und zur Klage über den schweren Verlust, mit dem er erkauft worden war. Marschall Schomberg, ein Hugenotte im englischen Dienste, wurde nämlich im Handgemenge mit den Garden Jakobs getötet. *„On the Death of General Schomberg, kill'd at the Boyn, A Pindarick"*, betitelt sich das aus diesem Anlasse entstandene Gedicht, welches sich aus acht Teilen zusammensetzt und als erstes in der Sammlung seiner *Poems, Letters and Essays* erscheint. Ebensowenig wie die Oden Cowleys können die seines jugendlichen Schülers mit Recht als *Pindaricks* bezeichnet werden. Congreve war derjenige, welcher 16 Jahre später auf das wahre Wesen der pindarischen Ode hinwies und jene *„horrid or ridiculous caricatures"* verschwinden ließ, die bis dahin als *„regular Pin-*

daricks" gegolten hatten. Das Produkt unseres Farquhar kann auf Regelmäßigkeit keinen Anspruch erheben, doch merkt man in den meisten Teilen eine Gliederung, welche durch das Abwechseln von längeren und kürzeren Versen ersichtlich gemacht wird, ein Wechsel, der sich oft recht wirkungsvoll gestaltet. Viel mehr wäre über die Ode nicht zu sagen. Gewiß ist sie nicht schlechter als manche seinerzeit vielbewunderte Produkte, jedenfalls zeigt sie eine Gewalt über die Sprache und einen Formensinn, die ungewöhnlich sind, und wenn auch viel hohles Pathos und wenig wahres Gefühl hervorbricht, wenn die jugendliche Phantasie des Dichters auch in den Schreckbildern des Kampfes schwelgt, so kann man doch den Schilderungen Anschaulichkeit und Klarheit nicht absprechen und man muß dem Autor Vertrautheit mit der Bibel und dem Altertume zuerkennen. Ja, es drängt sich einem unwillkürlich die Frage auf, ob dieses Gedicht wirklich so früh entstanden ist. Wir finden darüber nirgends Aufschluß, aber es ist doch sehr wahrscheinlich, daß es unter dem unmittelbaren Eindruck der Todesnachricht gedichtet wurde. Die Beziehungen auf das Alte Testament (Moses, Samson), die heilige Scheu und Ehrfurcht, mit welcher er dessen Gestalten behandelt, und das Übergewicht des Alttestamentarischen über das Klassische weisen mit Bestimmtheit auf die Zeit, da er im Pfarrhause lebte; schon an der Universität in Dublin dachte er anders (Beweis dessen die im folgenden behandelte Episode aus seinem Universitätsleben) und als Schauspieler und Theaterdichter hätte er in dem Stile nie geschrieben; man braucht nur das in der Sammlung folgende Gedicht „*Written on Orinda's Poems lent to a Lady in Imitation of Ovid*" oder den Ton in dem Epigramm auf das „*Ridinghouse in Dublin made into a Chapel*" mit dem in unserer Ode zu vergleichen und man wird nicht zweifeln, daß das Gedicht vor 1694 geschrieben wurde. Wenn dies aber feststeht, ist es doch am natürlichsten, den Juli oder August 1690 anzunehmen. Der schon genannte Dr. Wiseman, Bischof von Dromore, erkannte die frühzeitig erwachte Neigung des Knaben für die Dichtkunst und brachte ihn im Jahre 1694 an die Universität Dublin, wo er am 17. Juli in das Trinity College eintrat, um dort vorzüglich

theologische Studien zu betreiben, da ihm sein Gönner versprochen hatte, für ihn in der Kirche zu sorgen.

Doch in Farquhars Adern rollte Keltenblut, wenigstens von väterlicher Seite her. Keiner seiner Biographen hat es unterlassen, mit Nachdruck darauf hinzuweisen, aus seiner Abstammung den Menschen wie den Dichter erklären zu wollen. Einige Kritiker wären meines Erachtens in der Anwendung der Milieu- und Rassentheorien auf unsern Dichter auch dann zu weit gegangen, wenn sich nachweisen ließe, was z. B. Rapp in seinen Studien zum englischen Theater, p, 255, schlankweg behauptet: „Mich däucht, dieser Irländer ist ganz Kelte.“ Daß seine Mutter mit *„Dr. Wiseman, bishop of Dromore, a Baronet's son, of Essex“*, verwandt war, könnte eher die Vermutung nahelegen, daß jene vielleicht einem angelsächsischen Geschlechte entstammte, wenn auch über den Grad der Verwandtschaft nichts Näheres bekannt ist. Als keltisches oder besser irisches Erbteil mögen die Neigung und der Sinn des Jünglings für Kunst und speziell fürs Theater gelten. — Hallbauer findet es auffällig, daß einige der berühmtesten Dichter jener Zeit in Irland geboren sind. Er nennt außer Farquhar noch Steele, Southern und Congreve; auch Fitzgerald findet es *„surprising how much English comedy owes to Irish“*. Er hätte aus späterer Zeit noch andere hinzufügen können, so hat Calcraft vor etwa 50 Jahren 87 irische Dramatiker aufgezählt. Die Iren sind eine Art von Ferment in der englischen Literatur geworden. England hat ja wirklich, wie Hallbauer u. a. bemerken, alle strebenden Talente innerhalb seiner Grenzpfähle vereinigt und in der Förderung literarischer Bestrebungen jede Rücksicht auf nationale Vorurteile fallen lassen, so daß irische Künstler und Dichter Ruhm und Geld in London erwarben.

Auch der Sinn des jungen Farquhar stand nach etwas anderem als nach spitzfindigen theologischen Untersuchungen und von dem Drange nach der Bühne bewegt, fühlte er sich in der strengen Zucht des College sehr unglücklich. Hatte er nunmehr auch keinen Mangel zu leiden, so litt seine nach Freiheit dürstende Seele unter dem Zwange der Schuldisziplin jetzt umsomehr, da neben dem Kunstfieber auch die animalischen Triebe sich lebhafter in ihm regten

und nach Befriedigung im sinnlichen Genusse schrien, da seinen leicht erregbaren Geist die Bühne des Lebens nicht minder lockte wie die des Theaters. Überdies floß für seine leichtverletzte Empfindlichkeit eine unversiegbare Quelle des Leidens aus der demütigenden Stellung eines *Sizar*, in welcher er seinen vom Glück begünstigten Kollegen die niederen Dienstleistungen verrichten und eine Art Diener abgeben mußte, weil sein Vater nicht imstande war, die Pension oder die vollen Pensionskosten für ihn zu bezahlen.

Hallbauer bemüht sich, die widersprechenden Berichte über des Dichters Universitätszeit miteinander in Einklang zu bringen. Wilks erzählt in seinen Memoiren, Farquhar *„acquired a considerable reputation“* an der Universität. Dem steht entgegen, was z. B. von Leigh Hunt über den üblen Ruf der *„dullness“* berichtet wird, in welchem der Jüngling bei seinen Kollegen gestanden sei. Daß er vom Hause ein bedeutendes Wissen, besonders in den alten Sprachen, vielleicht auch in theologischen Disziplinen, mitbrachte und darin seinen Mitschülern weit voraus war, ist sehr wahrscheinlich. Daß er ein unregelmäßiges Leben führte, kein geordnetes und systematisches Studium betrieb, teils weil er sich anfangs im Vorteil fühlte, teils weil ihm dieses Studium immer weniger behagte, läßt sich mit dem Früheren sehr wohl vereinen; das muß man Hallbauer zugeben, aber damit ist die *„dullness“* keineswegs erklärt.

Leigh Hunt fühlt sehr richtig aus diesem Vorwurf der Mitschüler etwas wie ungeschickte Bezeichnung der Begriffe und Ausdrücke noch nicht scharf abgrenzender Jugend für einen mehr gefühlten als klar erfaßten und ausgedrückten Grundzug im Wesen des Dichters heraus, und tatsächlich können wir an dieser in kindlicher Unbestimmtheit und Allgemeinheit gegebenen Charakteristik nicht ohneweiters vorübergehen. Hier hilft uns kein Iren- und kein Keltentum, hier müssen wir die psychologische Sonde in die Psyche des Individuums einführen. Was faßte die kindliche Sprache und Auffassung in dem Worte und Begriffe *„dullness“* zusammen?

„Dull“ ist eine Person, deren Stimmung und Disposition überhaupt eine traurige und schwermütige, die verdrießlich

und griesgrämig ist: ein Junge, der nicht mit naiver Freude die tollen Streiche der Kollegen mitmacht, wie wir sagen würden: ein fader, öder Geselle.

Nun haben wir schon bei einer andern Gelegenheit angemerkt, daß Farquhars Wesen einen melancholischen Grundzug aufweist, und er selbst hat in dem *Picture*, einem Seelengemälde, das er später einmal einer Freundin sandte, gesagt: „*Melancholy is its (my mind's) every day's apparel; my constitution is very splenetic.*“ Dieses melancholische, träumerische Wesen ist sehr wohl vereinbar mit überschäumender Lustigkeit, mit sprudelnder Laune und lebhaftem Interesse: nur muß sich diesem Interesse eben ein Gegenstand darbieten, zur lustigen Laune muß die Seele emporgerissen werden. Wo aber dieser Anlaß, aus sich herauszutreten, fehlt, da versinkt die Seele aus einem gewissen Mangel an männlicher Energie und Initiative in das melancholische Feenland. So weiblich passive Naturen bedürfen eines mächtigen Anstoßes und dürfen in ihrer zarten Sensibilität nicht durch, wenn auch noch so geringe Hindernisse verletzt werden. Wo aber das Schwungrad der Seele nicht nach dem ersten mächtigen Antriebe in ungehinderter Schnelle hinsausen darf und man es dann nicht einmal in leise klagendem Summen dem Gesetze der Trägheit folgen läßt, wo sich der Trägheit Widerstände in den Weg stellen, da beginnt es zu kreischen, zu knarren und zu ächzen im Unmut über sich selbst und die anderen. So ist es denn wohl zu erklären, daß der arme George unter dem Zwange drückender Verhältnisse sich schmerzlich in sich zurückzog und ein ungemütlicher Geselle wurde, wenn man ihn nicht einmal in Ruhe wollte träumen lassen.

„*Dull*“ heißt aber auch unbeholfen, schwerfällig. Auch das konnten die Kollegen dem armen *Sizar* vielleicht mit Recht vorwerfen. Doch wie reimt sich dies zusammen mit dem, was aus seiner späteren Theaterlaufbahn bekannt geworden ist? Rühmt man ihm doch eine natürliche, angeborene Anmut nach, ein einnehmendes Auftreten! Trotzdem konnte der Jüngling, der sich als etwas Besseres fühlen mußte denn viele seiner reicheren Kollegen, in der unwürdigen Stellung des Dieners sich so gedrückt fühlen, daß er seine natürliche Sicherheit verlor und schwerfällig, un-

geschickt erschien. So wahr ist es, daß diese Pflanze nur in der Luft der Freiheit blühen und sich entfalten konnte. Im übrigen verfolgt den verschüchterten Knaben das Gefühl der Unsicherheit noch auf die Bretter, und das Lampenfieber wurde er z. B. niemals los.

„Dull“ heißt aber endlich — und daran denkt man in erster Linie — schwer von Begriffen, dumm. Daß Farquhar dumm war, daß er nicht schnell aufgefaßt und schnell gedacht hat, wird niemand glauben, der seine Lustspiele und seine Prosaschriften gelesen hat, und von Zeitgenossen ist uns auch stets das Gegenteil versichert worden. Aber Farquhar gibt uns die Lösung des Rätsels in dem schon angezogenen *Picture,* und zwar in folgenden Worten: *„I have so natural a propensity to ease, that I cannot cheerfully fix to any study, which bears not a pleasure in the application; which makes me inclinable to poetry above anything else.“* Den theologischen Studien konnte er keinen Geschmack abgewinnen, sie waren nicht von der Art, daß sie im fleißigen Betriebe selbst ihm Vergnügen bereitet hätten; wozu sollte er sich aus seiner Behaglichkeit reißen, die ihm das Höchste war? Wozu hatte er es nötig, seine geistigen Waffen zu schwingen, wenn deren geschickte Führung ihm keine anderen Lorbeeren bringen konnte als Klarheit über eine dunkle Bibelstelle und vielleicht ein anerkennendes Wort des strengen Meisters? So beteiligte er sich, vielleicht noch von einem gewissen kindischen Trotz gestachelt, vielleicht auch, weil er infolge seines unregelmäßigen Lebens nicht die nötige Zeit dazu fand, so wenig an den ihm nicht zusagenden Studien, daß die Lehrer den in seine Träumereien versunkenen Jungen wohl öfters für *„dull“* erklärten, ein Wort, das die Schüler, welche sonst die Urteile der Lehrer über ihre Kollegen nicht ohneweiters zu den ihrigen machen, in Bezug auf unsern George nachsprachen, da er auch ihren für ihn wohl kleinlichen und kindischen Interessen stumpf und verdrießlich gegenüberstand.

Ich habe mich über diese scheinbar unbedeutende Einzelheit des weiteren verbreitet, weil die seltsamen Widersprüche im Charakter unseres Dichters gerade aus den Jugendjahren heraus sich am besten erklären lassen und weil ich in der *„dullness“* des Jünglings den Punkt erblicke,

an welchem der Hebel anzusetzen ist, der das ganze Seelenleben des Mannes und Dichters bewegt. Man darf nur nicht, wie es vielfach geschehen ist, unter *„dullness“* einfach Dummheit verstehen, man darf andrerseits die Äußerung Wilks' in seinen *Memoirs* nicht allzu wörtlich nehmen, sondern nur auf mitgebrachtes Wissen beziehen und muß der Subjektivität des von Farquhar entzückten Freundes etwas zugute halten — und die scheinbaren Widersprüche sind gelöst.

Trotz der strengen Zucht wird Farquhar Mittel gefunden haben, sich in Dublin umzusehen und sich besonders mit dem Theater bekanntzumachen. Der Verkehr mit Schauspielern mag ihn auch schon damals in lustige Kreise geführt haben, wo man dem Weine tapfer zusprach und in göttlichem Leichtsinn dem Genusse der Stunde lebte. Daß er sich unter solchen Verhältnissen im College immer unbehaglicher fühlte, ist nicht zu verwundern, und so verläßt er dasselbe nach nicht mehr als sechzehnmonatlichem Aufenthalte, ohne einen akademischen Grad erlangt zu haben. O'Bryan sagt zwar: *„This Gentleman was educated in the University of Dublin, and had taken his Batchelor of Arts' Degree“*, doch steht er mit dieser Angabe ganz vereinzelt da, überdies habe ich die Register des Trinity College eingesehen und den Namen George Farquhar unter den Graduierten nicht gefunden.

Wilkes, dessen Biographie ich die vorstehende Zeitbestimmung entnehme, gibt als Grund für diesen vorzeitigen Austritt aus dem College den im Jahre 1695 erfolgten Tod des Bischofs Wiseman an, durch welchen die Aussichten des jungen Farquhar auf Anstellung und Beförderung in der kirchlichen Hierarchie erheblich verringert wurden. Daß er diesen Anlaß mit Freuden ergriff, um dem verhaßten Studium Valet zu sagen und in das Leben hinauszutreten, von dem sich der leichtsinnige Jüngling das Höchste an Genuß und Ehre versprach, ist nach seiner Charakteranlage und den vorher geschilderten Verhältnissen nur zu begreiflich. Thomas Wilkes sagt darüber nichts mehr, als was wir oben berichtet haben, obwohl er vielleicht auch von dem Gerüchte Kunde hatte, Farquhar sei aus dem College entwichen, weil er sich eine Gotteslästerung habe zuschulden kommen lassen, für welche er schwere Sühne

fürchtete, oder er sei tatsächlich für diesen Frevel mit der Ausschließung bestraft worden.

Worin diese Gotteslästerung bestand, ist nirgends genau angegeben. Er soll eine Aufgabe bekommen haben, in welcher er das Wunder zu beschreiben und vielleicht zu verherrlichen hatte, wie Christus über die Wasser gewandelt (eine andere Version der Farquhar gestellten Aufgabe [Verwandlung von Wasser in Wein] gibt Dunham in *Lives of the most eminent and scientific men of Great-Britain,* vol. II). In seiner Trägheit machte er die Arbeit bis zum bestimmten Termine nicht fertig und als er darob gescholten wurde, erbot er sich, der Eingebung des Augenblickes folgend, etwas in Versen zu schreiben, und zwar wohl über denselben Gegenstand. Man wird annehmen dürfen, es sei im College bekannt gewesen, daß er dichte, und so habe man ihm erlaubt, statt einer gelehrten Abhandlung, die er nicht gemacht hatte, wenigstens einige Verse über das Thema zu machen. Behandelte er nun seinen Stoff epigrammatisch und satirisch oder machte er nur, bevor er sich zur Arbeit setzte, eine satirische Bemerkung, das ist nicht sicher, nur so viel liest man in allen neuen Biographien, daß seinem Munde oder seiner Feder der Satz entschlüpfte: *„The man who is born to be hanged“* (auf Christus bezogen); daraufhin folgte entweder Flucht oder Ausschluß.

Wenn Wilkes von dieser Geschichte kein Sterbenswörtlein erwähnt, so folgt — vorausgesetzt, daß er sie überhaupt kannte — daraus entweder, daß er sie für leeres Geschwätz hielt (Hallbauer, p. 3: *„It is perhaps only an idle tale“*), oder daß er sie wegließ, weil sie bei der bekannten Strenge der Engländer in religiösen und kirchlichen Fragen einen Dichter in den Augen des Publikums nicht empfehlen konnte, dessen Werke er eben herausgab, in der Absicht, ihre Verbreitung zu fördern. Für eitles Geschwätz halte ich die Geschichte schon darum nicht, weil man so etwas wohl bemäntelt oder leugnet, wenn es vorgekommen ist, aber niemals erfindet. Es ist allerdings richtig, daß sich die Erzählung zum erstenmale erst in der *Biographia Dramatica* (1812) findet. Dort wird sie nach dem Berichte eines *„writer of his life“* (?) wiedergegeben, welcher *„received his information from one of Farquhar's intimate acquaintance“*. Der

Schluß lautet sehr entschieden: „Er wurde ‚tanquam pestilentia huius societatis' in der nächsten Sitzung der ‚*governors*' ausgeschlossen." Wenn man jedoch erwägt, daß fast alle älteren Biographien auf die Angaben des mit Farquhar eng befreundeten Wilks zurückgehn, daß die von diesem unabhängigen Berichte von Harris und Giles Jacob sich der größten Kürze befleißen, daß endlich Wilks ebensowenig wie sein Verwandter Thomas Wilkes den Namen des Freundes, resp. des dem Publikum warm empfohlenen Dichters durch diese in England besonders anstößige Anekdote beflecken wollte, so wird man in dem Schweigen der älteren Quellen kein Hindernis erblicken, die Geschichte doch für wahr anzusehen.

Übrigens vergleiche man dazu das schon früher angezogene Epigramm auf die Reitschule in Dublin, welche zu einer Kapelle umgestaltet wurde:

„A Chapel of the ridinghouse is made;
We thus once more see Christ in manger laid,
Where still we find the jockey trade supplied,
The layman bridled, and the clergy ride."

Wenn diese vier Zeilen auch nicht gegen Christus gerichtet sind, sondern nur gegen die Geistlichkeit, so ist das Epigramm doch in einem für den Engländer wenigstens unehrerbietigen Ton geschrieben und läßt die Äußerung im College nicht mehr so unglaubwürdig erscheinen. Dieser Vorfall nun im Vereine mit dem Tode seines Gönners und mit seinem Widerwillen gegen Theologie und Schulzwang ist für Farquhars jähen Abgang von der Universität verantwortlich zu machen.

So verließ er denn etwa im November 1695 mehr oder weniger unfreiwillig die Universität *„and so, between levity and natural genius, he got an ill name, and a speedier dismissal than he would otherwise have had, into that greater university of the world, which he was fitted to adorn"* (Leigh Hunt, *Biographical and Critical Notices*, p. XLVIII). Nach dem Texte bei Thomas Wilkes ist zu schließen, daß sein Vater damals noch am Leben war, jedoch nicht die Mittel besaß, den Sohn zu unterstützen. Farquhar wurde also nach derselben Quelle *„corrector of the press, but being of a volatile disposition, was soon tired of that*

employment"; da die anderen älteren Quellen darüber nichts berichten, so bildet des Dichters Tätigkeit auf diesem Gebiete, wenn überhaupt eine solche anzunehmen ist, jedenfalls nur eine ganz kurze Episode in seinem Leben.

Bald wurde er mit Robert Wilks bekannt, der damals im blühendsten Mannesalter (31 Jahre alt) auf der von Ashbury geleiteten Dubliner Bühne die größten Triumphe feierte, nachdem er vorher in London am Drury Lane-Theater unter des berühmten Betterton Anleitung und Förderung seine Lehrzeit durchgemacht hatte. Durch Vermittlung dieses Schauspielers betrat George Farquhar im Jahre 1696 selbst die Bretter. Gegen eine Gage von 20 Schilling wöchentlich trat nun George auf der Bühne in Smock Alley auf, und zwar zum erstenmale als Othello. Thomas Wilkes hat von einem Schauspieler, welcher mit Farquhar zugleich am Smock Alley-Theater spielte (Mr. Husbands), eine Liste jener Rollen erhalten, in welchen Farquhar auftrat. Wenn diese Liste, wohl nach der Erinnerung zusammengestellt, auch auf Genauigkeit, besonders aber auf Vollständigkeit keinen Anspruch erheben kann, sei sie doch im folgenden abgedruckt. Farquhar spielte: *a)* den Lenox in Shakespeares *Macbeth*, den Lord Dion in Beaumonts *Philaster*, den Rochford in Banks *Virtue Betrayed*, den Guyomar in Drydens *Indian Emperor* (Tragödien); *b)* den jungen Bellair in Etheredges *The Man of Mode*, den Careless in Howards *Committee* und den jungen Loveless in Beaumont-Fletchers *Scornful Lady* (Lustspiele).

Gleich bei dem ersten Auftreten vom Publikum mit einigem Applaus begrüßt, erhielt und festigte er sich in der Gunst seiner Landsleute und wie von allen übereinstimmend angegeben wird, *„he never met with the least repulse from the audience in any of his performances"*, obwohl ihm zwei Fehler anhafteten, die gerade einem Schauspieler verhängnisvoll sein können: seine Stimme war eine schwache und das Lampenfieber konnte er niemals loswerden. Doch scheint er in seinem Wesen etwas Einnehmendes und Gewinnendes gehabt zu haben, wodurch er sich im Vereine mit anderen schätzbaren Theatereigenschaften die Sympathien eroberte; auch daß er ein Ire war, mag, wie Hallbauer mit Recht bemerkt, nicht wenig zu der freundlichen Haltung des Dubliner

Auditoriums beigetragen haben. Mit Cibber können wir annehmen, daß Farquhar kein schlechter Schauspieler war; den abfälligen Kritiken eines O'Bryan und anderer älterer Biographen entnehmen wir andrerseits, daß er keineswegs zu den bedeutenden Mimen gehörte.

Plötzlich wie die Universitätszeit fand auch die schauspielerische Carrière Farquhars ihr Ende. Als er in Drydens *Indian Emperor* den Guyomar spielte, welcher auf der Bühne Vasquez zu töten hat, verwendete er in dieser Szene ein wirkliches Schwert, das er gegen ein falsches umzutauschen vergessen hatte, und verwundete den Darsteller des Vasquez, einen Mr. Price, so gefährlich, daß dieser einige Zeit hindurch zwischen Leben und Tod schwebte und nur schwer und allmählich wieder genas. Dieses Ereignis, nach Wilks' *Memoirs* überall in gleicher Weise wiedergegeben, machte auf den zwar leichtsinnigen und flatterhaften, von Natur aus aber edlen und gefühlvollen Farquhar einen so tiefen Eindruck, daß er beschloß, der Bühne zu entsagen.

Jetzt machte sich sein Freund Wilks des schweren Verbrechens schuldig, das ihm der in seiner Übermoral bis zur Lächerlichkeit verblendete Allibone (*Dictionary*, p. 586) nimmer verzeihen kann: „Sein Freund Wilks überredete ihn, Autor zu werden, und zum Unglück für die Welt ermöglichte es ihm die Leutnantsstelle, die ihm Lord Orrery verlieh, das Zeitalter durch seine zügellosen Stücke zu verderben, anstatt daß er gezwungen gewesen wäre, seinen Lebensunterhalt durch eine ehrliche Beschäftigung zu verdienen." Ja, Wilks war verrucht genug, auch das Komödienschreiben für eine ehrliche Beschäftigung zu halten, und lange vor jener verhängnisvollen Aufführung der Drydenschen Tragödie hatte nach Thomas Wilkes dessen berühmter Verwandter unserem Dichter den Rat gegeben, die Bühne zu verlassen und ein Lustspiel zu schreiben.

Nach der Verwundung des Mr. Price scheint Farquhar als Berufsschauspieler nicht mehr aufgetreten zu sein. Ich sage ausdrücklich „als Berufsschauspieler", denn daß er noch einmal die Bretter betrat und die Rolle des Sir Harry Wildair in seinem *Constant Couple* gab (es war dies in Dublin, wo er im Jahre 1704 weilte), und daß er damals

„failed greatly in his performance“, ist durch Thomas Wilkes bezeugt, und Hallbauer hatte daher keine Berechtigung, die Richtigkeit des Daviesschen Satzes (*Davies' Miscellanies*, vol. I, p. 167) anzuzweifeln: *„Farquhar thought himself a good actor, but excited the commiseration of his friends, when he murdered his own Sir Harry Wildair on the Dublin Stage.“*

Wilks wiederholte seine Ratschläge und drängte Farquhar, nach London zu reisen, ja lieh ihm sogar 10 Guineas, als er erklärte, daß er keinen Schilling besitze. Schließlich vermochte er Mr. Ashbury, den Direktor des Dubliner Theaters, Farquhar *„a free Benefit“* zu geben, ein Benefiz zu Gunsten des scheidenden Schauspielers. Diese Vorstellung fand aber erst etwa einen Monat nach dem unglücklichen Intermezzo auf der Bühne statt. Mit dem Reste der entlehnten 10 Guineas, dem Ertrage der Vorstellung und — dem Entwurfe zu seinem ersten Lustspiele reiste Farquhar nach London.

Der Entwurf zu diesem Lustspiele war in dem Monate zwischen seinem Unfall auf der Bühne und der letzten Vorstellung geschrieben worden und hatte noch in Dublin den Beifall Wilks' gefunden. Am nächsten Tage nach dem Benefiz, sagt Thomas Wilkes, *„he set out for London“*, das wäre also im Jahre 1696. Leslie Stephen meint: *„Apparently in 1697 or 1698“*, und zwar weil Wilks erst um diese Zeit nach London zurückkehrte. Überhaupt stellen die meisten Biographen die Sache so dar, daß Farquhar zugleich mit Wilks nach London reiste. Colley Cibber sagt (*An Apology for the Life of Mr. Colley Cibber, written by himself, by Robert W. Lowe*, 1889, vol. I, p. 235): *„In the year 1696 Wilkes who now had been five years in great esteem on the Dublin theatre returned to that of Drury Lane.“* Genest bemerkt in *Some Account of the English Stage* etc., vol. I, p. 144: *„But this is one instance among many others of Cibber's inaccuracy as to dates.“* Wilks war nach *Irish Stage* im Jahre 1698 gewiß noch in Dublin beschäftigt und da er nach seiner Ankunft in London nicht mehr als Schauspieler nach Dublin zurückkehrte, so reiste er eben erst im Jahre 1699 nach Englands Hauptstadt ab. Hallbauers gegenteilige Behauptung (p. 4) findet nirgends eine Bestätigung. Für jeden, der Wilks' Charakter kennt, ist es zweifellos, daß er noch nicht

in London war, als *Love and a Bottle* aufgeführt wurde, sonst hätte er den Roebuck übernommen. Ist dieses Stück aber wirklich anfangs 1699 zum erstenmal gegeben worden, so liegt darin ein weiterer Beweis dafür, daß Wilks erst 1699, nicht einmal, wie viele sagen, 1698 nach London zurückgekehrt ist. Er mochte wohl schon 1696 die Absicht haben, ja es ist nicht unmöglich, daß ihm von Rich, dem Direktor des Drury Lane-Theaters, Anträge gemacht wurden, besonders nach Hordens Ermordung, aber er konnte nicht so leicht weg. Man vergleiche dazu auch die Stelle aus Dorans *Their Majesties' Servants*: *„Rich was imploring him to return, and offering him Golconda, as salaries were then understood . . . and so universal was the desire to keep him amongst them, that the Duke of Ormond, Lord Lieutenant, issued a warrant to prohibit his leaving the kingdom . . . he contrived to escape with his wife.“*

Jedenfalls wurde Farquhar durch die Aussicht, von Wilks begleitet zu werden und unter dessen mächtigem Schutze seine ersten Schritte als Bühnenschriftsteller leichter zu machen, wesentlich mitbestimmt, die Reise anzutreten. Wilks konnte ihn aber schließlich nicht begleiten. Vorsichtig und präzis spricht dies auch Thomas Wilkes aus und berichtigt den Irrtum, welchen die Biographen sich zuschulden kommen lassen. Dieser Irrtum ist so ziemlich allgemein. Wir begegnen ihm bei Theophilus Cibber und Colley Cibber, Leigh Hunt und Hallbauer, nur Genest und Thomas Wilkes sind genau.

Allein betrat also unser Dichter den heißen Boden Londons; sein Gepäck war leicht, es bestand aus dem Entwurf zu *Love and a Bottle.* Ehe wir das Schicksal dieses ersten Kindes seiner komischen Muse verfolgen, wird es hier am Platze sein, uns mit ihm ein wenig umzusehen in den literarischen Kreisen Londons, besonders die Erscheinungen der Bühne näher ins Auge zu fassen, durch vergleichende Rückschau auf das, was gewesen, das Seiende gerechter würdigen zu lernen, und so werden wir einen billigen Maßstab zur Beurteilung unseres Dichters gewinnen, wenn wir ihn historisch vor uns werden lassen, nicht beirrt durch starre Sittlichkeitsdogmen, nicht voreingenommen nach dieser oder nach jener Seite — sine ira et studio.

III.

Das englische Theater vor Farquhar.

Rapp meint, es finde sich durch den ganzen Verlauf der Weltgeschichte kaum ein Kunstzweig, der in intensiver Bedeutung sich mit dem Institut des englischen Schauspiels messen könne. Es gab tatsächlich kaum in einem andern Lande eine so überreiche dramatische Literatur, ein so reges, interessantes Theaterleben wie in England. Die Renaissance hatte dort sehr glücklich mit ihren Bestrebungen zu einer Zeit eingesetzt, da der Schaffenstrieb sich mächtig entwickelt hatte, und indem sie einerseits der ohnedies reichquellenden Phantasie noch immer neue Stoffe zuführte, lehrte sie andrerseits die noch ungelenken Hände den reichen Inhalt in die altbewährten Formen gießen und schuf so eine Dichtung, die zwar stofflich und formell viel von den Alten entlehnt hat, aber doch im Grunde national geblieben ist und den Zusammenhang mit der eigenen Vergangenheit niemals verloren hat. Das strahlende Gestirn Shakespeares hat lange die immerhin hell genug leuchtenden Sterne neben ihm in Dunkel gehüllt, heute aber hat die literarische Forschung gar viele Lichter am Himmel des englischen Theaters zur Zeit Elisabeths, Jakobs I. und zum Teil noch Karls I. entzündet, und obwohl noch lange nicht alles aufgehellt ist, wird man doch schon heute von der Lichtfülle fast geblendet, welche sich über das damalige England ergoß. Als Prynne 1633 seinen Histrio-Mastix veröffentlichte, gab es in London schon fünf *devil's chapels*, wie er die Theater nennt.

In diesen Schauspielhäusern fand auch das Lustspiel, welches uns im folgenden ausschließlich beschäftigen soll, recht ausgiebige Pflege. Außer Shakespeare schrieben fast alle bedeutenderen Dramatiker jener Zeit auch Lustspiele. Shakespeares Lustspiele sind alle mehr oder minder von einem romantischen Schimmer umwoben, ob sie nun als *comedies of incident* oder *comedies of character* betrachtet werden. In derjenigen Art des Lustspiels, welche uns für unsere Zwecke am meisten interessiert, nämlich in der *comedy of manners*, hat sich der Kenner der menschlichen Seele und der verschiedenen Lebensverhältnisse nur ein

einzigesmal versucht, und auch an Falstaffs komischen Liebesabenteuern würden wir uns nicht ergötzen, wenn nicht Elisabeth den ausdrücklichen Wunsch geäußert hätte, den Ritter John auch als Don Juan kennen zu lernen. Ben Jonson, Beaumont und Fletcher haben auch die Sittenkomödie gepflegt und fanden vielfache Nachahmung. Immer mehr verließ das Lustspiel das Reich der Elfen und Geister, immer tiefer stieg es aus den luftigen Höhen der Romantik zur Prosa des Alltagslebens herab, bemüht, Sitten, Gewohnheiten und Lebensweise jener Kreise, in denen man verkehrte oder die man doch kannte, in realistischer Treue wiederzugeben, wobei aber dem stark ausgeprägten Verlangen des englischen Publikums nach reicher und vielfach verschlungener Handlung, nach vielen und geschickt verknüpften *Plots* immer Rechnung getragen wurde, so daß man sich unter den Lustspielen dieser Art nicht etwa bloße Zustandsdramen oder Tableaux ohne Handlung und Leben denken darf, wie man sie uns in der modernen deutschen Literatur leider so oft vorsetzt. Derb ist die Sprache schon oft bei Shakespeare, und wenn auch von den Dichtern vor Cromwell der Vers noch meist in Ehren gehalten wird, nimmt die Derbheit des Ausdruckes entsprechend den behandelten Themen und den auftretenden Personen immer mehr zu. Sie sind durchaus nicht prüde in der Behandlung des Verhältnisses zwischen beiden Geschlechtern, aber in alldem kann man nur Äußerungen eines überschäumenden Kraft- und Lebensgefühls erblicken.

Die Menschen zur Zeit Elisabeths und Jakobs sind Kraftnaturen der Renaissance mit einem gewaltig entwickelten Individualismus, vom Drange erfüllt, sich auszuleben. Es fehlt ihnen das Feine und Geschniegelte des weltmännischen Franzosen, sie sprechen und handeln oft ungeschlacht, aber hinter dieser urwüchsigen Derbheit birgt sich wahres und tiefes Gefühl.

Doch für das Theater wie für die Bühnendichtung sollten bald traurige Zeiten anbrechen. Die Stadtbehörden waren den Schauspielern von jeher feindlich gegenübergestanden, nicht nur wegen der unter der bürgerlichen Bevölkerung viel stärker verbreiteten puritanischen Gesinnung, welche vom Theater überhaupt nichts wissen wollte,

sondern, wie Koch, p. 256, sehr treffend ausführt, aus Gründen polizeilicher Natur, aus Furcht vor einem Brande, aus Abneigung gegen das lärmende und wüste Treiben, welches naturnotwendig mit den am Nachmittag stattfindenden Vorstellungen verbunden war, aus Scheu vor einer Berührung mit den dem Eigentum und der Sittlichkeit gefährlichen Elementen, welche ein Theater immer in die Nähe lockte. Als nun gar die Schauspieler ihre Kunst in den Dienst der Politik und Religion stellten, als sie lebende Personen auf der Bühne lächerlich machten und sich in die religiösen Streitigkeiten mischten, da begann man den Kampf gegen sie immer ernster zu führen. Doch solange die Sonne der königlichen Gunst über ihnen lachte, richtete selbst ein Prynne (1633) nichts aus. Seine eifervolle Kühnheit büßte er mit entehrender Strafe, doch blieb ihm endlich der Triumph nicht versagt. Das „Lange Parlament“ befreite ihn aus der Gefängnishaft, und, Efeu- und Rosmarinkränze um ihre Hüte geschlungen, zogen sie — außer ihm noch Bastwick und Burton — in London ein, und die Schauspieler, welche von der Chaussee oder von den Fenstern der Wirtshäuser aus die düsteren Gesellen betrachteten, hatten das sehr bestimmte Gefühl, daß die Totengräber der Weltlust bald an die Arbeit gehen würden. Freitag den 22. Oktober 1647 a. St. ging in beiden Häusern des Parlaments der Beschluß durch, die Theater zu sperren und theatralische Vorstellungen jeder Art gänzlich zu verbieten. Durch diesen Gewaltakt war ein blühendes und vielversprechendes Leben erstickt worden, und die Puritaner, welche gegen das Theater stimmten, machten sich eines doppelten Verbrechens schuldig. Sie hemmten nicht bloß den natürlichen Entwicklungsgang der englischen Theaterdichtung, sondern sie sind indirekt auch verantwortlich zu machen für die Richtung, welche die Dramatiker einschlugen, die nach dem Einzuge Karls II. in London ihre Wirksamkeit begannen. Unnatürlich war, was die Puritaner von den Menschen verlangten; was sie mit ihren übertriebenen Forderungen erreichten, war nichts als ein bis dahin dem Engländer unbekannter Grad von Heuchelei und Scheinheiligkeit.

So hat Doran gewiß recht, wenn er p. 13 sagt: „*The merry rattle of Monk's drums coming up Gray's Inn Road, welcomed by thousands of dusty spectators, announced no more cheering prospect to any class than to the actors.*“ Die Stuarts brachten wieder Lebenslust und Genußfreudigkeit in das alte England, der Alp der Gottseligkeit wich von der wieder freier atmenden Brust, aber der Druck war zu hart gewesen, das Gefühl der wiedergewonnenen Freiheit machte sich zu ungestüm Luft, ein Übermaß erzeugte das andere. Man rächte sich an der Religion und Sittlichkeit für das, was deren zelotische Verfechter an der Menschlichkeit verbrochen hatten, und ein wilder Taumel begann, von dem zuerst der Hof, dann der Adel und zuletzt ein beträchtlicher Teil der Bürgerschaft erfaßt wurde. Die Begriffe „Tugend“, „Sittlichkeit“, „Liebe“, „Treue“, „Gott“, den Menschen verleidet durch den Mißbrauch, den man mit ihnen getrieben, wurden lächerlich gemacht und besonders in den höheren Kreisen suchte einer den andern darin zu überbieten. Der französische Einfluß, der sich besonders im Theaterwesen schon unter Karl I. bemerkbar gemacht hatte, dessen Gemahlin Marie Henriette von jenseits des Kanals stammte, wuchs unter den Stuarts und trug nicht wenig dazu bei, die Sittenlosigkeit in den höheren Klassen zu steigern. Man war bestrebt, die Franzosen an Geist und Witz in der Konversation zu erreichen, aber dieser Witz versuchte sich, der herrschenden Geistesrichtung entsprechend, fast nur an lasziven und obszönen Gegenständen und artete beim Engländer nach seiner immerhin derberen Art in gemeine Zoten aus. Diesem Konversationstone entsprachen wenigstens zum Teil auch die Lebensweise und die Handlungen, nicht nur der Männer, sondern vielfach auch der Frauen aus den besten Kreisen. Man muß diese Richtung als Reaktion gegen den Puritanismus, verstärkt durch französischen Einfluß, betrachten, um die Literaturprodukte, welche ja nur die Zeit widerspiegeln, historisch zu würdigen. Aus diesem Milieu heraus erklärt sich, was das damalige Lustspiel bietet, das ja doch mehr als alle anderen Dichtungsarten realistisch die Verhältnisse des Lebens wiedergibt.

Noch während General Monk im Hyde Park kampierte, kam der alte Buchhändler Rhodes zu ihm hinaus und bekam

von ihm die Lizenz, Theatervorstellungen zu geben. Über drei Jahre lang sind die Theaterverhältnisse nicht recht geordnet, wenn auch an mehreren Orten gespielt wird; erst 1663 gibt der König zwei Theatergruppen — *„and no more“* — das Privilegium für London. Killigrew eröffnete an der Spitze der *King's Company* im April 1663 mit dem *Humorous Lieutenant* von Beaumont-Fletcher das neue Theater in Drury Lane, und Davenant spielte mit der Truppe des Herzogs von York (Rhodes' Gesellschaft) an verschiedenen Orten, zuletzt in dem ersten der drei Theater auf der Südseite von Lincoln's Inn Fields. Außerdem gab es auch eine französische Gesellschaft in London unter Mr. Channoyne. Bis dahin waren die weiblichen Rollen meist von Männern gespielt worden. Jetzt verlangte das Publikum direkt weibliche Kräfte, und Pepys sah am 3. Jänner 1661 (1662 n. St.) zum erstenmale im Drury Lane-Theater Frauen auf der Bühne. Es gewährte einen prickelnden Reiz, gerade die unzüchtigsten Stellen von schönen und jungen Weibern, von denen einige übrigens auch in dem Rufe der Unzugänglichkeit standen, vortragen zu hören. Über die Theateraufführungen während der ersten Regierungsjahre Karls II. sind wir ziemlich genau unterrichtet. Wir ersehen daraus, daß Fletcher der weitaus bevorzugteste Bühnendichter ist.

Bald aber regt sich der Schaffenstrieb auch in der lebenden Generation, und es entstehen nun jene Lustspiele, die man als die Lustspiele der Restaurationszeit nicht scharf genug hat tadeln können, über die von Seite englischer, deutscher und französischer Literarhistoriker ein Verdammungsurteil gefällt worden ist, wie man es sonst selten in solchem Tone zu hören pflegt. Hettner z. B. sagt: „Das Lustspiel ist von einer wahrhaft empörenden Frechheit und Liederlichkeit des Inhaltes. Kein Mensch, der nicht die englischen Lustspieldichter der Restaurationszeit selbst gelesen hat, kann sich eine Vorstellung davon machen, wie Zoten und Anstößigkeiten dieser Art jemals über die Bühne gehen konnten. Und was das Schlimmste ist, wir haben hier nicht die gesunde sinnliche Derbheit, die auch in Aristophanes und Shakespeare oft zu den dreistesten Wagnissen schreitet, sondern das prickelnde und beizende Raffinement

herzloser Abscheulichkeiten.“ Aber Hettner, gerechter als die meisten Kritiker, selbst als ein Macaulay, würdigt auch die Ursachen dieser Verwilderung des Lustspiels in dem Satze: „Es war nur darum so nichtswürdig ausschweifend und sittenlos, weil die ganze Zeit so ausschweifend und sittenlos war.“ Er verschließt sich nicht der Erkenntnis, daß in der Komik viel Scherz, Witz und echte Lustigkeit, viel treffende Satire, Lebendigkeit der Charaktere und Situationen, ein glücklicher und geistreicher Dialog zu finden sind. Über die Sittenlosigkeit der englischen Komödie ist in den bisher erschienenen Monographien über die einzelnen Dichter ausführlicher gesprochen worden. Dryden widmete alsbald seine Kräfte dem Theater; seinen *Wild Gallant* sah Pepys am 23. Februar 1663 im Drury Lane-Theater, aber als Lustspieldichter konnte er nicht recht zur Geltung kommen, wenn er auch dem herrschenden Geschmacke sehr weit entgegenkam, so daß Hettner *The Rival Ladies, The Maiden Queen, The Love in a Nunnery, Limberham* und *Amphitryon* mit Recht dem Frechsten und Zügellosesten zuzählt, was damals gedichtet wurde. Ihm liefen bald Wycherley und Congreve den Rang ab. Ersterer brachte seine Stücke in den Siebzigerjahren auf die Bühne und verdankt seine Popularität besonders den zwei letzten: *The Country Wife* und *The Plain Dealer*. Während der ersten acht Jahre des letzten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts ist William Congreve der Beherrscher des Theaters. Auch er zieht sich wie Wycherley nach achtjähriger Wirksamkeit ganz zurück, er will nur mehr ein Gentleman sein.

Die beiden Theatertruppen hatten sich nach mannigfachen Schicksalen und nachdem sie an verschiedenen Orten getrennt gespielt hatten, endlich vereinigt, und am 16. November 1682 war die Saison wieder in Drury Lane eröffnet worden. Nun folgte eine längere Blütezeit des Theaters, an welchem ausgezeichnete Kräfte, vor allen Betterton, Mrs. Barry, Mrs. Verbruggen und Mrs. Bracegirdle, in gewissen Rollen auch seit 1691 Colley Cibber tätig waren.

Wie ernst sich auch die politische Lage gestalten mochte, wie blutige Kämpfe auch nach außen und im Innern

ausgefochten wurden, wie folgenschwere Ereignisse auch eintraten, das lustige Volk der Histrionen ließ es sich wohlergehen und mit ihnen die Theaterdichter. In Wills Kaffeehause, jenem berühmten Lokale zwischen Covent Garden und Bow Street, welches den *„polite letters“* (Macaulay, p. 363) geweiht war, debattierte man, um des alten Dryden Stuhl gedrängt, welcher im Winter immer in dem wärmsten Winkel beim Feuer, im Sommer auf dem Balkon stand, inmitten von ewigem Tabakrauch, über alle möglichen und unmöglichen Theater- und Literaturfragen, besprach man die Chronique scandaleuse des Tages, witzelte man in französischer Manier und riß Zoten; in Wills Café erhitzte man sich wohl auch über politische Fragen, wenn auch andere Kaffeehäuser eigentlich der Politik ihren starken Besuch verdankten. In der Nähe des Saint James' Park kamen die *Fops* in gewissen Häusern zusammen, *„their heads and shoulders covered with black or flaxen wigs that had come from Paris, and so did the rest of the fine gentleman's ornaments; his embroidered coat, his fringed gloves, and the tassel which upheld his pantaloons“* (Macaulay, vol. I, p. 362). Selbst die glorreiche Revolution, so folgenreich sie für die ganze weitere Entwicklung Englands geworden, änderte wenig an dem leichtfertigen Tone und dem zügellosen Treiben in den höheren Schichten der englischen Gesellschaft. Der Hof der Oranier war nicht mehr die Stätte üppigsten Lebensgenusses, und ernst und verschlossen war das Wesen Wilhelms; aber wenn auch von oben aus die Förderung jener Richtung aufhörte, ja sogar dagegen anzukämpfen versucht wurde, so ist es doch falsch anzunehmen, wie es vielfach geschieht, daß plötzlich ein Wandel eintrat, kaum daß Wilhelm den Thron bestiegen hatte.

Erst das Jahr 1694 bringt größere Erregung unter Wills Gäste — es bricht ein Streit aus zwischen den *Patentees,* den Aktionären des Theaters, und einzelnen Schauspielern, der nach mannigfachen Phasen mit einer Sezession der besten Kräfte endet, welche auf den Lincoln's Inn Fields ein neues Haus bauen und am 30. April 1695 mit Congreves *Love for Love* eröffnen. Schwer wird es nun für die *Patentees,* sich zu behaupten. Betterton ist hinübergegangen und hat viele schwer zu ersetzende Kräfte mitgezogen,

auch Congreve hat sich dem neuen Unternehmen verpflichtet. Es fehlt dem neuen Leiter des Drury Lane-Theaters, Christopher Rich, an Schauspielern wie an Dichtern. Wilks, der Schützling Bettertons, den die *Patentees* einst gewissermaßen hinausgedrängt hatten, war in Dublin eine erste Größe geworden und konnte augenblicklich nicht nach London, wo man ihn jetzt mit offenen Armen aufgenommen hätte, und so kam Colley Cibber, der sich bis dahin nicht hatte zur Geltung bringen können, durch die Gunst des Zufalls in die Höhe — und zwar nicht nur als Mime, sondern er sprang der Direktion auch mit einem von ihm verfaßten Lustspiele bei, nämlich *Love's Last Shift, or The Fool in Fashion,* welches im Jänner 1695/96 aufgeführt wurde. Noch wichtiger aber als dieses Stück ist dessen Fortsetzung *The Relapse,* mit welchem Vanbrugh seine dramatische Carrière eröffnete. In der Arbeit von Dametz (Vanbrughs Leben und Werke, Wiener Beiträge VII) wird p. 16 u. ff. ausführlich über dieses Lustspiel gesprochen, und wir erfahren da, mit welch großem Beifall es vom Publikum aufgenommen wurde. Ja, der Autor behauptet mit Recht, daß dieses Stück dem im Verfall begriffenen Theater (nicht allgemein, sondern dem Drury Lane-Theater) wieder neues Leben eingehaucht hat.

IV.

Love and a Bottle.

a) Äußere Geschichte.

Ob *The Relapse,* wie Dametz meint, im Herbst 1696 zur Aufführung gelangte oder erst (nach *Some Account,* vol. II, p. 98) als erstes Stück 1697, jedenfalls hat Vanbrugh sich als der Retter in der Not erwiesen und — unser armer Farquhar kam mit seinem ersten Lustspiel *Love and a Bottle* unglücklicherweise etwas zu spät in London an. Vanbrughs Stück machte volle Häuser, die Charakterfigur Lord Foppingtons riß zu immer neuer Heiterkeit hin, andrerseits aber wetterte man gegen dieses Produkt wegen der *„bawdy and blasphemy“,* ein Wink für den Theaterdirektor, nicht das noch laszivere

Werk unseres Farquhar gleich folgen zu lassen. Überdies war ja keine Not an Stücken für 1697, hatte doch Vanbrugh die allerdings schwache und unwirksame Bearbeitung von Boursaults *Ésope à la ville* unter dem Titel *Aesop* eingereicht. Im März 1697/98 erschien jene vielzitierte und wichtige Schrift Jeremy Colliers *A View of the Immorality and Profaneness of the English Stage,* welche ungeheures Aufsehen erregte und mit ihren wuchtigen, oft übertriebenen Angriffen alles, was mit dem Theater in Verbindung stand, längere Zeit fesselte. Ich will hier nicht auf die Verteidigungsschriften von Congreve und Vanbrugh, auf die Haltung Drydens zurückkommen, ebensowenig wie auf den genauen Inhalt der Schrift. Tatsache ist, daß man sich anfangs heftig gegen die Angriffe des Priesters wehrte, daß aber Colliers Hiebe schließlich ihre Wirkung nicht verfehlten, wenn sich diese auch nur sehr langsam geltend machte und wenn sie auch in ihren äußersten Konsequenzen dem Lustspiele wie dem englischen Theater überhaupt nur nachteilig gewesen ist. Das Sturmjahr 1698 war der Première des Farquharschen Erstlingstückes auch nicht günstig und so läßt es sich erklären, daß dasselbe erst 1699 am Drury Lane-Theater aufgeführt wurde.

Dieses Jahr sind wir nämlich nach den uns zugänglichen Quellen als das Jahr der ersten Aufführung anzunehmen gezwungen. In *Some Account,* vol. I, p. 157, wird es unter *„D. L.* (Drury Lane) *1699“* als erstes Stück angeführt. Thomas Wilkes scheint sich für 1698 auszusprechen, denn er sagt: *„Wilkes remained in Dublin another season, 1698, being engaged by Mr. Ashbury, during which time the Comedy of Love and a Bottle was first acted at the Th. R. in Drury Lane, and had a run of nine nights, with applause.“*

Doch die Saison 1698 erstreckte sich bei dem Umstande, als England erst im Jahre 1752 offiziell den gregorianischen Kalender einführte und das neue Jahr bis dahin am 25. März begann, bis zum 24. März 1699. — Das Stück ist aber, da es von Genest als erstes unter 1699 angeführt wird, gewiß vor dem 24. März aufgeführt worden, wodurch sich der scheinbare Widerspruch bei Thomas Wilkes löst. Richtig setzt die *National Biography* das Jahr an,

keine Rücksicht auf die Kalenderverschiedenheit nehmen dagegen Ward, vol. II, p. 481, Cibber, vol. III, p. 125, Leigh Hunt, p. L, Allibone, p. 580, Hallbauer, p. 4, Hettner, p. 125, Rapp, p. 254. Ewald läßt in der kurzen Biographie des Dichters, welche die neueste Ausgabe seiner Lustspiele einleitet (London 1892, bei John C. Nimmo, 2 Bände), die Frage offen, indem er beide Jahre nebeneinander nennt.

Da nun zwischen der Abfassung des *drama* zu diesem Stücke und dessen erster Aufführung ein Zeitraum von mindestens zwei Jahren liegt, so hat man vielfach behauptet, *Love and a Bottle* sei erst in London in Angriff genommen worden. Wir haben jedoch gar keinen Anlaß, an der bestimmten Angabe von Wilkes zu zweifeln, umsoweniger, als wir im vorstehenden genügend begründet zu haben glauben, warum Farquhar nicht früher aufgeführt wurde. Wir halten demnach daran fest, daß Farquhar Ende des Jahres 1696 allein nach London kam, sein Stück im Plane wesentlich fertig mitbrachte und daß dessen Ausarbeitung in die allererste Zeit seines Londoner Aufenthaltes fällt, da es nicht in seiner Natur lag, einen Stoff lange mit sich herumzutragen, er vielmehr ein schneller Arbeiter war und es sich in unserem Falle überdies um das Erstlingskind seiner Muse handelte, von dessen Erfolg seine Zukunft abhing; daß jedoch die Notlage, in welcher sich der Direktor des Drury Lane-Theaters kurz vorher befunden hatte, durch das Einspringen Vanbrughs behoben worden war und der junge, unbekannte Ire dem älteren, geachteten Manne den Vorrang lassen mußte; daß Colliers Angriffe auf die Bühne und die durch dieselben hervorgerufene Bewegung im Jahre 1698 ebensowenig seinem immerhin lasziven Erstlingsdrama günstig waren; daß es mithin gar nicht auffallend erscheinen kann, wenn er oder Mr. Roebuck erst anfangs 1699 auf der Londoner Bühne zu Worte kam. Wir fühlen uns weder veranlaßt, Farquhars Ankunft in London später noch die erste Aufführung früher anzusetzen, da die vorstehende Darlegung alles ganz natürlich erklärt, und die Rücksicht auf Wilks kann uns die Daten bei Farquhar umsoweniger verrücken heißen, als genügend bezeugt ist, daß dieser nicht vor Ende 1698 oder, wie wir glauben, erst im Herbst 1699 nach London kam.

Wie verbrachte aber der Dichter die ersten zwei Jahre in der englischen Hauptstadt? Die zehn Guineas, welche ihm Wilks geliehen, sowie das Erträgnis der Benefizvorstellung waren sehr bald dahin, und ein Einkommen hatte er ja in London nicht. Wir wissen darüber fast gar nichts. Gab er sich literarischen Studien hin, wie Hallbauer vermutet, vertiefte er sich in die Werke Shakespeares, Ben Jonsons, Beaumonts und Fletchers, um sich über die Theorie der dramatischen Dichtung klar zu werden und an guten Mustern für seine praktische Betätigung vorzubilden? Hielt er schon damals jene Zeiteinteilung ein, von welcher er in dem bereits mehrmals zitierten *Picture* spricht, nach der er nämlich drei Stunden täglich der Arbeit widmete? Wenn wir darüber auch nichts Positives wissen, ist es doch mehr als wahrscheinlich; wird ihn doch Wilks, der seinen Beruf sehr ernst nahm, eindringlichst beim Abschiede persönlich und wohl auch in Briefen zum ernsten Studium gedrängt haben. Aber auch der durch Collier entfesselte literarische Streit war einer jener gewaltigen Antriebe, deren seine etwas schlaffe Natur bedurfte, um ihn zum Nachdenken über die Regeln und Grenzen seiner Kunst zu bewegen.

Seine materielle Lage wurde erst eine gesichertere, als er die Bekanntschaft des Grafen Orrery machte. Dieser war selbst von irischer Abkunft, interessierte sich für das Theater so sehr, daß er selbst mehrere Stücke schrieb, welche auch bis auf drei aufgeführt wurden, kannte und schätzte Wilks als Schauspieler hoch und war endlich ein warmer Förderer junger Talente; was wunder, wenn er auch den jungen Farquhar unter seine Fittiche nahm? Durch den Grafen erhielt dieser eine Leutnantstelle in dessen irischem Regimente. Dieses Faktum steht wohl fest, aber über die Zeit, in welcher dies geschah, gehen die Angaben sehr weit auseinander. Thomas Wilkes sagt darüber sehr präzis: „*Towards the latter end of this year (1702) the Earl of Orrery, the patron of arts and sciences, who saw that our author's great merit was unrewarded, made him a present of a lieutenant's commission in his own regiment.*“ Die meisten anderen Biographen nehmen an, Farquhar habe diese Stelle vor der Aufführung seines ersten Stückes bekommen. Dafür

spricht vor allem die auch von Hallbauer zitierte Stelle im Prolog von *Love and a Bottle:*

„O there's a damning soldier — let me think
He looks as he were sworn — to what? to drink (drinks);
Come on, then, foot to foot be boldly set,
And your young author's new commission wet!"

Nach dem Prolog wäre er anfangs 1699 oder frühestens Ende 1698 Offizier geworden. Adresse, Ton und Text der Dedikation (an Peregrine Lord Marquis of Carmarthen, nicht an Lord Orrery) gestatten den Schluß nicht, daß er damals bei deren Abfassung schon die Stelle innehatte; die Dedikation entstand aber gewiß nicht vor 1698.

Andrerseits scheint er im Sommer 1699 bereits Offizier gewesen zu sein, wie folgendes wahrscheinlich macht: Im Sommer des Jahres 1699, nach der Aufführung seines Erstlingstückes, entdeckte er die Schauspielerin Anna Oldfield. Der aus dem Jahre 1730 stammende Bericht einer *„person who belonged to Rich"* über diese Entdeckung spricht dreimal von Captain Farquhar. Wenn es nun auch mit Rücksicht auf die Abfassungszeit des Berichtes nicht ausgeschlossen erscheint, daß diese Person Farquhar einen Titel beilegte, den er erst später bekam, so ist dies doch wenig wahrscheinlich, weil der Berichterstatter von der Gegenwart zu abstrahieren und sich in die Vergangenheit zurückzuversetzen versteht, so spricht er niemals, was doch nahegelegen wäre, von Mrs. Anna Oldfield, sondern immer nur von der sechzehnjährigen Miss Nancy.

Prolog, Dedikation und der zuletzt erwähnte Bericht im Zusammenhalt weisen demnach darauf hin, daß die Verleihung des Offizierspatentes nicht vor 1698, aber auch nicht nach dem Sommer 1699 erfolgte. Dazu kommt auch, was Thomas Cibber sagt: „Wir können nicht mit Bestimmtheit behaupten, ob Farquhar die Leutnantsstelle bekam, *„before or after he obliged the town with his comedy"*. Behaupten läßt sich das eine ebensowenig wie das andere, aber da wir keinen Anlaß haben, Joe Haynes, welcher den Prolog verfaßte, Lügen zu strafen, so setzen wir die Verleihung der Offiziersstelle in die der ersten Aufführung von *Love and a Bottle* unmittelbar vorangegangene Zeit, also in die

ersten Monate des Jahres 1699, frühestens in die letzten des Vorjahres. Wie dem auch sein mag, damit wird Leigh Hunt recht haben, daß Farquhar *„does not appear to have even looked upon any region of active service“*.

Noch besser ging es ihm, nachdem *Love and a Bottle* die Feuerprobe auf der Bühne bestanden hatte. Thomas Wilkes berichtet, es sei mit Applaus aufgenommen worden und habe einen *Run* von neun Abenden gehabt. Wilks war noch nicht in London, hat also nicht, wie ihm Leigh Hunt vorwirft, aus Vorsicht die Rolle Roebucks abgelehnt, weil er sich einem eventuellen Mißerfolge nicht aussetzen wollte und erst klug den Ausfall abwartete. Ein solches Vorgehen entspricht dem Charakter Wilks, wie er uns übereinstimmend von allen, auch von dem ihm nicht sehr holden Colley Cibber geschildert wird, so wenig, daß man das Fehlen seines Namens auf dem Theaterzettel als sicheren Beweis dafür ansehen kann, er sei damals noch nicht in London gewesen. An seiner Statt gab William den Roebuck, die übrigen Rollen waren folgendermaßen verteilt:

Lovewell — — — —	Mills
Mockmode — — — —	Bullock
Lyrick — — — —	Johnson
Pamphlet and Rigadoon —	Haynes
Club — — — — —	Pinkethman
Brush — — — — —	Fairbank
Leanthe — — — —	Mrs. Maria Allison
Lucinda — — — —	Mrs. Rogers
Pindress — — — —	Mrs. Moor
Trudge — — — — —	Mrs. Mills
Mrs. Bullfinch — — —	Mrs. Powell.

Trotz der guten Aufnahme, welche das Lustspiel im Theater fand, verschwand es bald von den Brettern, weil dessen *wantonness* den Tadel der Damen herausforderte, welche durch Colliers Schrift beeinflußt waren, und in einem Brief an die Schriftstellerin Mrs. Cockburn (d. i. Mrs. Trotter) beklagt sich der Dichter darüber, wie er von den Damen hergenommen worden sei. Erst am 22. Juli 1712 (nicht 1711, wie Hallbauer, p. 5, angibt) wurde es in der Sommer-Saison in Drury Lane wiedergegeben, seither bis 1830 nur noch

zweimal, und zwar am 25. November 1724 (Lincoln's Inn Fields) und am 30. März 1733 (Covent Garden). Das Stück war eben zu anstößig. Dem Dichter brachte dessen Aufführung auch ziemlich erhebliche materielle Vorteile. Hallbauer schätzt den Gewinn, welchen er herausschlug, bestehend aus der Bezahlung des Direktors, dem Benefiz des dritten Abends und dem Verkaufe des Manuskriptes an einen Buchhändler nach Analogie der Erträgnisse der späteren Stücke auf £ 15 (ohne Berücksichtigung dessen, was er für die Dedikation bekam), eine Summe, welche für seine Verhältnisse ganz beträchtlich erscheinen mußte und ihn nach Hallbauer in den Strudel des Vergnügens der Großstadt schon damals versinken ließ. Während der Dichter bei wilden Gelagen und leichten Liebesabenteuern seine Gesundheit ruiniert, wenn er nicht das Theater besucht und Stücke schreibt, wollen wir *Love and a Bottle* näher ins Auge fassen.

„Vade, sed incultus, qualem decet exulis esse!"

Mit diesem Geleitworte schickt der junge Dichter sein Erstlingswerk hinaus in die Welt; wie Ovid an der Küste des Euxinus kommt der Ire sich in England als Verbannter vor und ungeleckt wie er, im Vergleich zu den feinen Londoner *Rakes*, ist sein Held, ungeleckt ist seine Comedy. Dieses Motto setzte er offenbar vor die erste Buchausgabe des Dramas, welche nach der *Biographia Dramatica* als Quarto im Jahre 1699 erschien. Ware spricht von einem Quarto aus dem Jahre 1698; im *British Museum* fand ich überhaupt keinen Einzeldruck. Von dieser ist es in alle späteren Ausgaben übergegangen, auch die Dubliner Gesamtausgabe von 1775, welche ich von den älteren vorzugsweise benütze, hat es aufgenommen, dagegen bringt sie die Dedikation nicht, mit welcher Farquhar den ersten Druck von *Love and a Bottle* einleitete, während sich dieselbe in der Leigh Huntschen und Ewaldschen Ausgabe findet.

Dafür erfreut uns der Dubliner Herausgeber mit einer andern wertvollen Gabe. Nach dem Prolog und dem Personenverzeichnis fällt uns über den Anfangszeilen des Textes ein Kupferstich ins Auge, welcher unzweifelhaft unsern Dichter darstellt, wenn auch Wilkes in seiner wortkargen einleitenden Biographie sich mit keinem Worte darüber

äußert. Es ist kein Grund zu einer andern Annahme. In allen drei Bänden ist dies das einzige Bild; es befindet sich vor dem ersten Drama, es ist das Porträt eines jungen Mannes, auch der etwas schlaffe weibliche Gesichtsausdruck stimmt zu dem, was wir über Farquhars Wesen wissen. Er selbst sagt über seine *outside* nur: *„It is neither better nor worse than my Creator made it, and the piece being drawn by so great an artist, 'twere presumption to say there were many strokes amiss. I have a body qualify'd to answer all the ends of its creation, and that's sufficient“ (Picture).*

Die Dedikation wendet sich an Peregrine, Lord Marquis of Carmarthen. Dieser, der älteste Sohn des Herzogs von Leeds, in der Geschichte besser bekannt als Earl of Danby (Ewaldsche Ausgabe), war wegen seines Mutes und wegen seiner exzentrischen Launen bekannt. Den Mut besingt denn auch Farquhar in einem Gedichte, welches er in den Text einflicht, der im übrigen ebensowenig bemerkenswert ist wie das Poem. Neu ist an dieser Widmung, daß der Mut und nicht wie sonst Tugend, Gelehrsamkeit und staatsmännische Verdienste gefeiert werden, und aus dem gewöhnlichen Rahmen tritt sie heraus durch die Beziehung auf das Verhältnis des Gefeierten zu Peter dem Großen, *„one of the greatest emperors of the world, who chose your Lordship not only as a companion, but a conductor“*. Der russische Selbstherrscher kam anfangs 1698 nach England. Die Dedikation kann demnach nicht vor 1698 entstanden sein.

Der mutige exzentrische Lord sollte dem Erstlingswerke Farquhars seine Protektion zukommen lassen, daß *„his first muse may take a high and daring flight“*. Das Kind toller exzentrischer Laune und wagekühnen Übermutes, war es bei dem gleichgesinnten Grafen am besten geborgen.

Der Prolog ist ein Werk von Joe Haynes. Ein unverwüstlicher Spaßmacher und Possenreißer, war dieser lange nicht nur das Entzücken des Theaterpublikums von Drury Lane, sondern auch in den besten Kreisen wohlgelitten, überall dort, wo man tolle Laune und verblüffende Unverschämtheit willkommen hieß. Als Captain Bluffe in Congreves *Old Bachelor* machte er das mit unnachahmlicher Selbstge-

fälligkeit gesprochene *„Hannibal was a very pretty fellow in his day“* zum Schlager des Tages und unwiderstehlich soll er als Tim Errand in Farquhars *The Constant Couple* gewesen sein. Aber nicht nur durch seine Leistungen auf der Bühne und in Privatzirkeln unterhielt er London, er gab auch durch seine tollen Streiche immer erneuten Gesprächstoff. Dieser Vertreter der niedrigsten Komik ist aber ein klassisch gebildeter Mann und schreibt mit Vorliebe Prologe und Epiloge, welche er gelegentlich selbst rezitiert. Er war es nun, der unsern Farquhar dem Publikum vorstellte, d. h. er hat den Prolog nur verfaßt, gesprochen hat ihn Powell, jener Schauspieler, gegen welchen Wilks später erfolgreich den Kampf zu Ende führte, obwohl die Natur Powell (nach Cibber) augenscheinlich begünstigt hatte. Doch er verstand es nicht, seine natürliche Überlegenheit über seinen fleißigen und ernsten Rivalen zur Geltung zu bringen, da er dem Trunke ergeben war und allzuviel auf die Gaben der Natur sich verließ.

Während er den Prolog sprach, stand ein Diener mit einer Flasche Wein neben ihm; denn *„Love and a Bottle are his (the author's) peaceful arms“*. Keck tritt der junge Autor dem Publikum entgegen, er will nicht dessen Gnade anflehen, wie ein Atheist auf dem Sterbebette, der sich in Todesqualen windet. Er ist in der glücklichen Lage, die Gunst der Hörer nicht verlieren zu können, weil er sie noch nie gewonnen hat. Im übrigen ist er ja ein recht harmloser Geselle. Bei den Damen wirbt er wie alle Welt um Liebe und den Herren bringt er sein Glas, Pardon, seine Flasche. Da wird doch niemand sich weigern, anzustoßen: *„Health to the play!“* Selbst der fluchende Soldat wird mittun — treibt ja der Dichter selbst das gleiche Handwerk. Wenn er drum über den Kriegerstand etwas freier spricht, ist es nicht bös gemeint. Ein burschikoser Ton geht durch den ganzen Prolog, der in fünffüßigen paarweise gereimten jambischen Versen gar nicht ungeschickt geschrieben ist. Dreimal wird der Flasche zugesprochen, und echt studentisch klingt er aus in einen Toast auf alles, was wir lieben. Der Wein begrabe jeden Groll, sein Liebchen lasse jeder leben, vor allem aber lebe die Muse: *„But each man's mistress be the poet's muse!“*

b) Analyse.

Die maskierten Damen, welche schon seit längerer Zeit die Alleen der Lincoln's Inn Fields nach neuen Erscheinungen unter der ihnen nachgerade langweilig werdenden Welt der *Fops, Wits* und *Cits* mit scharf spähenden Blicken durchmustern, sind endlich auf ihre Rechnung gekommen. Sie können ihr Auge weiden an den strammen Gestalten, die, vor kurzem noch stolze und lebenslustige Offiziere in der Armee, heute den Mißmut über ihre Entlassung und die Sorge um die Zukunft in ihren Zügen kaum zu verbergen im stande sind. Noch mehr reizt aber den verwöhnten Gaumen der Weltdame Lucinda der Anblick des jungen Mannes, dessen schäbigem Reisekostüm man es wohl ansieht, daß er womöglich noch weniger besitzt als die Herren Offiziere, dessen Gesichtsausdruck und Bewegungen jedoch im Gegensatze zu dem Blasierten, Müden und Abgelebten der Lebemänner ein urwüchsiges, kraftstrotzendes, nach Leben, Wirken und Genießen förmlich schreiendes Naturell verraten. Das ist es eben, wonach die Modedamen Londons im ewigen Einerlei der faden Galanterien lechzen, und darum klopft denn auch Fräulein Lucinda ganz ungeniert dem Burschen mit ihrem Fächer auf die Schulter und bietet ihm so Gelegenheit, uns ein Stück zwangloser Exposition zu geben. Roebuck gesteht der entsetzten Lucinda, daß seine Wiege in Irland gestanden sei, dem Lande, von dem man in England die seltsamsten Geschichten erzähle, das aber, wie dessen ungetreuer Sohn versichert, schon so zivilisiert sei, daß es alle Vorteile, besonders jedoch alle Nachteile der Zivilisation in sich aufgenommen habe: nur Gecken, Kröten, Nattern und — Dichter gebe es dort noch nicht; denn *„nothing that carries a sting in its tongue can live there“* (Anspielung auf ein persönliches Erlebnis des Dichters?). George Roebuck ist kein *„mere wolf-dog“*, aber daß Lucinda mit einem Iren angebunden hat, soll sie bald genug an der originellen Art erfahren, wie dieser den Hof macht. Nachdem er ihr so viel von Irland erzählt, möchte er das schönste Stück von England sehen, das die mißgünstige Maske ihm verhüllt, und statt ihr als Vorbedingung der geforderten Demaskierung seinen Namen ins Ohr zu flüstern, raubt er ihr ein paar

Küsse — ja der verwegene Bursch umfaßt sie sogar mitten im Parke und will sie forttragen. Auf die Hilferufe der Dame sowie ihrer Dienerin Pindress kommt Lovewell herbei, Lucindens Liebhaber und Roebucks Freund von Irland her, der aber bereits in London seit längerer Zeit festen Fuß gefaßt hat und nicht nur das Ungeschlachte und Wilde von sich getan, sondern sich so weit dem Zeitgeschmack angepaßt hat, daß er die Maske der Sittenstrenge vor seine lüsterne Fratze zu legen gelernt hat. Es ist nur natürlich, daß Roebuck dem Freunde beichtet, was er Lucinden nicht enthüllen konnte. Er ist aus Irland geflohen, weil sein Vater ihn zwingen wollte, ein Frauenzimmer zu heiraten, das er zur Mutter von Zwillingen gemacht haben soll. So weit aber ist selbst Roebuck schon von den Modeanschauungen der Gecken und Wüstlinge angesteckt, daß er das Wort Heirat nicht hören mag. Darum ist er nach London gekommen, der Metropole der freien Liebe, wo der Geschäftszweig des Hausfreundes in Blüte ist: *„The husbands are for engrossing the trade, the wives are altogether for encouraging interlopers.“* In seiner animalischen Brunst kann er nicht glauben, daß bei den Weibern ein *„innate principle of virtue“* die Gelüste des Blutes unterdrücke, er erkennt nur ein *„innate principle of love“* auch bei dem schwächeren Geschlechte an. Freilich, das muß er, wenn auch widerwillig, doch zugeben, daß *„that plaguy honour“* ihm die Eroberungen etwas erschweren werde; denn wie sehr man sich auch noch gegen puritanische Strenge in den Reden sträubt, welche Freiheiten man auch noch dem Manne in seinen Handlungen einräumt, vom Weibe verlangt man doch schon, daß es seinen Ruf wahre. Die Zeiten des wilden Bacchanals für die Frauenwelt sind vorüber, man hat aufgehört, über weibliche Tugend zu spotten, ohne darum deren moderne Zwillingschwester, die Prüderie, auf den Thron zu setzen. Und was der Mund des *Rake* sich auszusprechen nicht getraut, klingt leise in seinem Herzen an: daß es Weiber gibt, die nicht nur der herrschenden Meinung zuliebe tugendhaft scheinen, sondern in deren Herzen die wahre Sittlichkeit ihren Altar aufgeschlagen hat. Nicht bloß das väterliche Gebot hat ihn aus Irland vertrieben, sondern auch der wühlende Schmerz über den

festen Widerstand, welchen ein sittsames, von ihm wahrhaft geliebtes Mädchen, Lovewells Schwester, seinen Liebeswerbungen entgegenstellte. Im Strudel des Londoner Genußlebens will er seinen Schmerz übertäuben, doch zur Errichtung des Geschäftes eines Hausfreundes braucht er Geld, und daß er keinen Farthing besitzt, hat er uns schon in den ersten zwei Szenen verraten, da er keinen andern Ausweg sieht, als Soldat oder Räuber zu werden. Lovewell sagt ihm seine Unterstützung zu, aber nicht uneigennützig. Das Weib, vor dem Roebuck aus seinem Heimatsland geflohen, ist ihm nämlich über den Kanal gefolgt und in einer äußerst wirksamen komischen Szene tritt es, ein Kind (das andere ist gestorben) wiegend, vor das Publikum.

Dieses alte Inventarstück der Restaurationsbühne, das Weib, das seine Schande nicht verbirgt und, gutmütig, schwach und feil, zu allem zu haben ist, Mrs. Trudge, wird zunächst von Lovewell empfangen, dem der Verkehr mit dieser Person, welchen Lucinda beobachtet, deren Ungnade einträgt. Lovewell weiß nicht, warum ihm Lucinda zürnt, die er liebt und von der er sich geliebt glaubt, sein verschlagener Diener Brush hält diesen Stimmungsumschlag für eine Laune, darauf berechnet zu erproben, wie weit eines Liebhabers Geduld gehe, und dagegen schlägt er folgendes von seinem Herrn akzeptiertes Gegenmittel vor: Der liebesbrünstige Stier Roebuck, dessen ungezügelte Leidenschaft sein Freund ohnehin dadurch dämpfen will, daß er ihn einer ständigen Maitresse zuführt, soll Lucinden den Hof machen und durch seine Zudringlichkeit und sein leidenschaftliches Ungestüm der Weltdame so gründlich den Geschmack an Seitensprüngen und Capricen verleiden, daß sie reumütig zu ihrem getreuen Liebhaber zurückkehrt. Dieser Plan erweitert sich im Verlaufe der Handlung. Gerade um diese Zeit soll der Landjunker Mockmode, den man Lucinden als Gatten zudenkt, vom Lande in die Stadt kommen. Roebuck soll demnach als der Lucinden noch unbekannte Mockmode seine Liebeswerbung beginnen. In seinem ungestüm zufahrenden Wesen eröffnet der junge Ire den Feldzug.

In diesem Augenblick setzt aber das Gegenspiel ein. Lovewells Schwester Leanthe steht als Page in den Diensten

Lucindens: sie sucht nämlich in London den auch von ihr geliebten Roebuck. Es war ein glücklicher Gedanke Farquhars, das Pagenmotiv zu verwerten. Über das gemeinlüsterne Treiben der damaligen Gesellschaft erhebt uns mit süßen, an den *„sweet“* Shakespeare gemahnenden Tönen die erste Szene des dritten Aktes, in welcher Leanthe in ziemlich guten Blankversen sich den Zuschauern vorstellt. Eine Sklavin der Liebe, trägt sie die Dienertracht, die schlecht mit ihrer Geburt zusammenstimmt. Doch zwang Amor nicht die Götter selbst in seinen Dienst, daß sie in menschlicher Gestalt auf Erden nach dem Glück der Liebe jagten? So hat auch sie ihre Heimat verlassen und diese Tracht angelegt, um Roebucks Liebe zu gewinnen, der sie vielleicht gar nicht liebt, *„though every breath of his soft words was passion, and every accent love“*. Wie Leanthe auf die Bühne kommt, blaut der Himmel des romantischen Lustspiels wieder über uns, für einen Augenblick wenigstens ist all das graue, schwere Gewölke auseinandergestoben, welches sich beklemmend auf die Brust der unter ihm wandelnden Menschenkinder legt und in schwüler Atmosphäre den Atem beengt. Wir sind in einer andern Welt, wo leichtbeschwingte Elfen ihren Reigen tanzen und süßer Trug die Sinnenwelt umgaukelt und betört, in einer Welt, die kein strenges Sittengesetz, aber auch keine Zoten kennt, wo Amor nur und Venus Götter sind, die leicht gefällig da ihr Volk regieren. Es braucht keiner gelehrten wissenschaftlichen Untersuchung, um den unmittelbaren, nachhaltigen Einfluß Shakespeares darin zu fühlen.

Freilich brauchte Farquhar nicht auf diesen zurückzugehen, auch ohne das Vorbild der Viola in *What you will* konnte er auf die Idee kommen, ein Mädchen in der Verkleidung eines Pagen Dienste nehmen zu lassen. Ja, Violas Entschluß bei Shakespeare ist ziemlich unmotiviert, erst nachdem sie beschlossen hat, in die Dienste des Herzogs Orsino zu treten, wird sie von Liebe zu diesem erfaßt, und der Konflikt spitzt sich immer mehr zu, als sie für den von ihr Geliebten den Liebesboten machen und Olivia für ihn gewinnen soll, der Gräfin Herz aber statt für den Herzog für seinen Pagen zu schlagen beginnt. Dem Farquharschen Pagen näher steht schon der Wycherleys in

The Plain Dealer. Fidelia oder Fidelio begleitet den alten Kapitän, als er sich nach Holland einschiffen muß, um an einem Feldzug teilzunehmen, und erst nach seiner Rückkehr, nachdem er sein Schiff in einer unglücklichen Schlacht hat in die Luft sprengen müssen und ohne Schiff und Geld wieder in die Heimat gekommen ist, sich auch vom Freunde und der Geliebten treulos verlassen und bestohlen sehen muß, da erkennt er erst die treue Liebe der bis dahin verschmähten Fidelia, und an diesem Gefühle richtet er sich vom Menschenhaß wieder zur Menschenliebe auf. Auch in einigen anderen Stücken jener Zeit findet sich das Pagenmotiv, so z. B. in *Younger Brother, or Amorous Jilt* von Mrs. Aphra Behn, einem Lustspiele, welches nach Genest (II, 16) 1696 mit sehr schlechtem Erfolge in Drury Lane aufgeführt wurde. Dort empfiehlt der jüngere Bruder George Martee seine Schwester Olivia seiner Geliebten Mirtilla, welche, obwohl sie ihn liebte, aus Konvenienz einen andern geheiratet hat und sich nach der Ehe von einem dritten, einem Prince Frederick, den Hof machen läßt. Dem Pagen macht nun die Herrin Liebesanträge. Dieses Stück dürfte Farquhar, der ein fleißiger Theaterbesucher war, in Drury Lane gesehen haben, denn auch bei ihm dient die Schwester, als Page verkleidet, der Geliebten des Bruders, nur daß letzterer in unserem Stücke von der Verkleidung nichts weiß und sie nicht so brutal selbst zuführt. Eine Anlehnung an dieses Stück erscheint mir auch aus einem andern Grunde wahrscheinlich. In Farquhars *The Recruiting Officer* schlafen zwei Frauenzimmer, Silvia und Rose, nachts in demselben Bette. Rose hält erstere nach der Kleidung, die sie trug, für einen Mann, verleiht nach dem Erwachen ihrer Enttäuschung Ausdruck und ärgert sich, wie Silvia *„could have the conscience to ruin a poor girl for nothing“* (V, 1). Anscheinend zwei Männer sind es, welche im vierten Akte des Behnschen Lustspiels das Bett teilen, in der Tat aber Welborn, der für Olivia bestimmte Bräutigam, und diese als Page. Sie entweicht jedoch vor Tagesanbruch und läßt einen Brief zurück, der alles erklärt. Die Ähnlichkeit der Situationen bestärkt den Verdacht, daß der *Jüngere Bruder* Farquhar nicht unbekannt war. Eine ähnliche Szene, jedoch weniger wirksam, findet sich übrigens schon in einem

älteren Stücke, nämlich *The Royalist* von D'Urfey, wo wiederum eine schöne, reiche und junge Dame, namens Philippa, ihrem Liebhaber Sir Charles durch alle Wirrnisse seines politischen und Liebeslebens folgt, was sie in sehr gefährliche Situationen bringt.

Wie groß aber auch die Kluft zwischen einer Viola und einer Leanthe sein mag in Bezug auf die näheren Umstände und Einzelheiten der Handlungen, Shakespeare ist es doch viel mehr als alle die Dichter der Restauration, dessen Ton er hier wiederzugeben sucht, in dessen Milieu er sich zurückzuversetzen trachtet. Allerdings ist dieses Bemühen nicht voll und ganz von Erfolg gekrönt. Das Publikum der Restaurationsbühne verlangte von seinem Dichter, daß er einem weiblichen Pagen Worte in den Mund, Entschlüsse in die Seele und Handlungen in die Hände lege, vor denen ein Mann erröten müßte. Man trug es wohl schon dem Dichter nach, wenn er wenigstens Seele und Hände des Pagen unbefleckt ließ, konnte dieser schon sein Ohr vor den Zweideutigkeiten und Zoten nicht verschließen, die er von Roebuck und Pindress hören mußte. Trotz alledem ist über die Szenen, in welchen Leanthe auftritt, ein poetischer Schimmer gebreitet, wie er wenige Lustspiele der Restauration verklärt, so daß wir sogar die *„staring impossibility“* (Hallbauer, p. 17) erst später innewerden, daß nämlich Bruder und Liebhaber mit Leanthe sprechen, ja des öfteren verkehren, ohne sie zu erkennen. Das romantische Element in diesem Teile des Stückes hat der Dichter auch dadurch charakterisiert, daß er die Prosa der *comedy of manners* gerade in den Leanthe-Szenen so häufig und gern mit Poesie abwechseln läßt, wie ja gleich die Eingangszeilen im dramatischen Blankverse geschrieben sind.

Roebuck macht Lucinden den ersten Besuch. Da trifft er eben im Vorzimmer mit dem Pagen zusammen, dessen liebreizendes Wesen in ihm den Wunsch keimen läßt, er wäre ein Weib um seinetwillen. Mit einem Gemisch von Freude und Entsetzen hat sie alsbald ihren Roebuck erkannt und, von dem Vorrecht des angenommenen Geschlechtes Gebrauch machend, in überwallender Herzensfreude dem Geliebten einen Kuß auf die Lippen gedrückt, den er ihr wiedergibt. Sie singt ihm ein Lied, dessen erste

Strophe (bestehend aus zehn jambischen Versen von verschiedener Länge in der Reimstellung a b b a c c d e e d) das Thema des ersten Verses variiert: *„How bless'd are lovers in disguise!“* Die zweite gleichgebaute Strophe macht ihm Vorwürfe, daß er sie noch immer nicht erkenne, daß sein falsches Herz noch immer nicht spreche; denn *„False love is only blind“*. Dieses von Mr. Richardson in Musik gesetzte Lied ist wirklich in seinem wirkungsvollen Wechsel zwischen Lang- und Kurzzeilen wie in seiner einfachen und herzlichen Sprache eine jener wenigen Perlen echter Lyrik, welche die Poesie des zu Ende gehenden 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ans Licht gebracht hat.

Sein Renommieren mit den *„Marys, Margarets, Lucys, Susans, Judys, and so forth“*, die er alle schon geliebt, seine zur Schau getragene Verachtung alles Romantischen, ja selbst die Art und Weise, wie er von Leanthe spricht *(„The devil take her“)*, machen auf das kluge Mädchen nur geringen Eindruck. Sie hat in der Tiefe seiner Seele gelesen und charakterisiert ihn trefflich: *„Wild as wind, and as unconfin'd as air — yet I may reclaim him. His follies are weakly founded, upon the principles of honour, where the very foundation helps to undermine the structure. How charming wou'd virtue look in him, whose behaviour can add a grace to the unseemliness of vice.“* Die letzten Striche, welche nötig waren, Roebucks Charakter in das rechte Licht zu rücken, uns ein vollständiges Bild von ihm zu geben, läßt der Dichter von der zarten Hand der Liebe ziehen, denn nur diese blickt dem geliebten Wesen in die tiefsten Tiefen seiner Seele. Aber auch ihr Wesen spiegelt sich in diesen Äußerungen wieder: *„And must I be a false treacherous villain when I come to your years, sir?“* Sie wagt es, offen für Tugend und Sittsamkeit einzutreten, und daß sie so gar nichts Prüdes an sich hat, daß sie zu scherzen weiß und Spaß versteht, ohne den Ton der guten Gesellschaft zu ihrem eigenen zu machen, wenn sie ihn auch nicht ganz vermeiden kann, und daß ihre Gegenwart sogar auf den wilden Roebuck zähmend, besänftigend und sittigend wirkt, zeigt in ihr den Zauber echter Weiblichkeit, erhöht durch das tiefe, unerschütterliche Gefühl treuer Liebe. Da

sie nun hört, Roebuck verlange, ihre Herrin zu sprechen, wird sie eifersüchtig und sie hat Grund dazu. Wie Roebuck, dieser wilde Hengst, mit Weibern umgeht, davon haben wir im ersten Akt schon ein Pröbchen erlebt. Ähnlich wirbt er jetzt um Lucindens Liebe, die er natürlich nicht erkennt, da sie damals maskiert war. Daß sie ihn aber ebensowenig erkennt, ist eine kleine Unwahrscheinlichkeit, wenn er jetzt auch bessere Kleider trägt, als er damals anhatte. Er beginnt mit einer sentimentalen Liebeserklärung, bekommt aber, als er sich zum Handkuß vorwagen will, eine kräftige Ohrfeige. Sie hält ihn für einen Dichter, er will so unverschämt sein wie diese Menschenspezies, sie verlangt eine *„copy of verses“* auf die Ohrfeige, die sie ihm gibt, und geht. Bald ist sie aber wieder da, denn sie fürchtet, von dem Dichter in einem Spottgedichte dem Gelächter der Welt preisgegeben zu werden, wenn sie ihn so hart behandle. Er ist durch die erlittene Züchtigung keineswegs entmutigt, er wird bloß anders vorgehen, nämlich so wie im ersten Akte. Er faßt und küßt sie drei- oder viermal. Als Roebuck Lucinden nach einer Pause wieder an sich ziehen will, da kann Leanthe nicht mehr an sich halten. Der grausame Dichter hat sie nämlich, um die Pikanterie der Szene zu erhöhen, wohl auch, um ihre Eifersucht bis zur Energie des Wollens zu steigern, der ganzen Liebeswerbung beiwohnen lassen. Jetzt greift sie ein. Der arme kleine Crab, das Schoßhündchen der Herrin, heult hinter der Szene, das Tier hat sich den Kopf zwischen zwei Gitterstäbe des Fensters eingeklemmt, da gibt's kein Halten für Lucinden mehr. Damit sie aber bei ihrer Rückkehr Roebuck nicht mehr in ihrem Zimmer finde, entschuldigt der schlaue Page seine Gebieterin und schickt ihn weg. Roebuck ist schnell getröstet, er wird sich in der Tavern von seiner Niederlage erholen, wo mehrere *„delicious creatures“* auf ihn warten. Für Lucinden ist der Herr plötzlich unwohl geworden. So leitet jetzt Leanthe das Gegenspiel und bemüht sich zu vereiteln, daß Roebuck und Lucinda wieder zusammenkommen, wie es Lovewell wünscht. Wie Lucinda selbst sich verhalten wird, zeigen die Schlußverse, mit welchen die erste Hälfte des dritten Aktes schließt:

„And may all coxcombs meet no better fate!“

Wie es Roebuck zu den Weibern zieht, wie ihn keine Macht der Erde zurückhalten kann, wenn er schöne Damen in der Nähe weiß, haben wir schon früher gesehen, aber seine Gespräche mit den Masken gehören wirklich ins Bordell. Mit einer von ihnen, der Frau eines Richters, verabredet er ein Rendezvous, damit er aber die Stunde nicht verfehle, muß sie ihm ihre goldene Uhr zum Pfand geben. Zu diesem Rendezvous schickt er jedoch Lovewell. Die Mine, welche Leanthe gelegt hat, ist nämlich inzwischen gesprungen, allerdings nicht bloß dort, wo sie die Explosion erwartet hat. Sie schickt ein Billet-doux in der Handschrift und mit der Namensfertigung Lucindens an Roebuck und ladet ihn zu einem Stelldichein für zehn Uhr nachts in ihren Garten, dessen Hinterpförtchen er offen finden werde. Der Brief kommt durch einen etwas unwahrscheinlichen Zufall in die Hände Lovewells, welcher, durch den unerwartet schnellen Erfolg seines Freundes und durch die unangenehme Wendung seines *Plot* peinlich berührt, an Roebucks Stelle sich im Garten einfinden will. Letzteren muß er für diese Zeit wegbringen, darum bittet er ihn, ein Duell an seiner Statt auszufechten, und zwar weit draußen in Moorfields. Roebuck hat aber durch einen zweiten Zufall von dem Inhalte des Billets Kunde erhalten und möchte wiederum Lovewell wegbringen. In dieser Absicht schickt er ihn zu der Gattin des Richters, und damit er ihr das Pfand als Erkennungszeichen übergeben könne, tauschen beide die Uhren aus.

Dadurch nun, daß dieser Versuch jedes von beiden, den andern zu betrügen, in dieselbe Szene verlegt wird, gewinnt diese bedeutend an komischem Interesse. Für den Zuhörer, welcher weiß, daß beide zu demselben Rendezvous gehen wollen, daß jeder den andern in das Pfefferland wünscht, daß keiner der dem Freunde gegenüber übernommenen Verpflichtung ernstlich nachzukommen gedenkt, ist der an glücklichen Pointen reiche Dialog umso fesselnder, als er sich schon die verblüffte Miene der beiden im voraus ausmalt, wenn sie am Hinterpförtchen zusammenkommen.

Die Sache entwickelt sich aber anders, als man erwartet. Lovewell und Roebuck erscheinen beide fast gleichzeitig im Garten, jeder hält den andern in der Dunkelheit für

Lucinden; da sie einander in die Arme stürzen, merken sie, daß sie beide dem starken Geschlechte angehören — und ohne einander zu erkennen, ziehen sie und fechten, wobei Roebuck allmählich die Bühne verläßt. Als Lovewell dasselbe tun will, stößt er auf Leanthe, welche ihn wiederum für Roebuck hält, was allerdings, trotz der Dunkelheit, nicht sehr wahrscheinlich ist, da sie ja seine Stimme hört. Lovewell nimmt an, es jetzt wirklich mit Lucinden zu tun zu haben, darum ergreift ihn Leanthens Geständnis, daß sie Roebuck liebe, so sehr, daß er seinen Namen nennt und des Himmels Rache auf die Ungetreue herabbeschwört. Nun klärt Leanthe die Sachlage auf, allerdings in ihrer Weise. Ihre Herrin sei über Roebucks Unverschämtheit empört gewesen, habe ihm einen Streich spielen wollen und ihn darum hieher bestellt. Daß aber statt Roebuck Lovewell aufgesessen, das sei zu komisch. Das übermütige Mädchen tröstet sich über das vorläufige Scheitern seiner Absichten auf Roebuck durch Verspottung Lovewells. Mit zehn Quinaren, in denen ihr unverzagter Mut zum Ausdruck kommt, beschließt sie den vierten Akt.

Roebuck hat sich jedoch nach dem Zusammentreffen mit Lovewell im Garten nicht nach Hause begeben, sondern ist eigentümlicherweise in ein Zimmer in Lucindens Hause geraten und überrascht diese dabei, wie sie im Nachtgewande an einem Tische romantische Liebesverse aus Lee deklamiert. In seiner kecken Art tritt er vor und wird mit seinen Anträgen wie früher einmal derb abgewiesen. Da, im letzten Moment, bemerkt Lucinda an seiner, respektive Lovewells Uhr einen Rubin, den sie Lovewell einst geschenkt. In fieberhafter Aufregung fragt sie Roebuck, woher er ihn habe. Er erwidert ganz harmlos, den habe er von einem Herrn, der ihm denselben bei dem Austausch ihrer Uhren mit in den Kauf gegeben, als *a trifle* von seiner Liebe, der er gar keinen Wert beilege. Über diesen Beweis der Mißachtung bis zur Sinnlosigkeit empört, beschließt sie, dem ungetreuen Liebhaber ein anderes Juwel, nämlich sich selbst, für immer zu entziehen; sie ist in der Stimmung, den ersten besten zu heiraten. Der Mann, der vor ihr steht und sie um ihre Gegenliebe anfleht, nennt sich überdies Mockmode, ist also wohl der für sie bestimmte Bräutigam,

so übel ist er auch nicht, also: *„I'm yours: take a turn in the garden till I send for my chaplain: you must take me immediately, for if I cool, I'm lost for ever.“*

So wäre denn der arme Roebuck doch in die Falle gegangen! Er soll heiraten! Sie hat Geld, ist schön, aber dann kommen die Kinder, die schreienden Bälger, und — o weh! die Hörner! Was aber noch mehr wehtut, ist der Gedanke an die geliebte Leanthe: *„I love her, witness Heaven, I love her to that degree — sha! I shall whine presently.“* Es tut einem leid um den armen guten Kerl und man hat Mitgefühl mit der liebenden Leanthe, welche alle ihre Hoffnungen getäuscht sieht. Ihre Vorstellungen bei Lucinden, ihr Hinweis darauf, daß Lovewell noch im Hause sei, bewirken nur, daß Lucinda aus Vorsicht in den Kleidern des Pagen und der Ritter in denen der Kammerzofe in der Laube im Garten zur Trauung erscheinen sollen.

Darauf baut Leanthe ihren Plan. Pindress drängt ohnehin, daß Page und Kammerzofe das Beispiel der Herrschaft nachahmen. Nun denn, Pindress gehe in den Garten, sie wird nachkommen. Da sind wir wieder auf bekanntem Terrain, auf dem vertrauten Gebiete der Scheintrauungen und falschen Geistlichen, die wir schon aus Congreve kennen *(The Old Bachelor* und *The Double Dealer)*, für die Farquhar auch z. B. in *Mock Marriage* von Scott, welches Stück 1696 aufgeführt wurde, ein unmittelbares Vorbild hatte, kommen doch dort im vierten Akte zwei Scheinheiraten vor, vollzogen durch einen falschen Pfarrer. Als Lovewell in Lucindens Haus kommt, findet er Roebuck mit Leanthe verheiratet. Lucinda hatte verabredetermaßen die Kleider des Pagen angelegt und war mit Pindress getraut worden, welche gewähnt hatte, dem geliebten Pagen kopuliert zu werden. Es hatte also eine Trauung zwischen zwei Weibern stattgefunden. Andrerseits hatte Leanthe Lucindens Kleider angelegt, sich in diesen zu dem von der verabredeten Verkleidung durch Leanthe absichtlich nicht unterrichteten Roebuck begeben und war mit diesem getraut worden. Roebuck erfuhr zu seinem Entzücken, daß Leanthe und nicht Lucinda sein Weib sei, und diese tröstete sich über die Scheinheirat mit Pindress damit, daß sie Lovewell verzieh. Die beiden Paare hatten sich gefunden, und wenn

auch die Trauung zwischen Leanthe und Roebuck ungültig war, da der Priester ein falscher (eine als Priester verkleidete Frau Bullfinch) gewesen war, so bestand nunmehr kein Hindernis für eine rechtskräftige Erneuerung des Ehebundes, so daß Roebuck die Moral des Stückes in den Versen geben konnte:

„I have espous'd all goodness with Leanthe,
And am divorc'd from all my former follies,
Woman's our fate. Wild and unlawful flames
Debauch us first, and softer love reclaims.
Thus paradise was lost by woman's fall,
But virtuous woman thus restores it all."

Wenn auch die Lösung etwas gewaltsam und das Mittel nicht neu ist, durch welches sie herbeigeführt wurde, immerhin glauben wir an die Bekehrung Roebucks, dessen edlen Kern wir längst erkannt haben; nur daß der Intrigant Lovewell doch seine Lucinda bekommt, mag nicht ganz der dramatischen Gerechtigkeit entsprechen. Noch weniger als den Zuschauern behagt diese Lösung dem armen Landjunker Mockmode, den der grausame Dichter nicht bloß zum Zeugen dieser Szene gemacht, sondern überdies mit der irischen Hure Trudge verkuppelt hat, von welchem Bunde er sich allerdings um den Preis von £ 500 löst.

Mockmode ist nämlich wirklich nach London gekommen, um sich mit der ihm bestimmten Braut Lucinda zu verloben, und hat sich bei Dame Bullfinch einquartiert. Dort hat Lovewell auch Mrs. Trudge einquartiert, und nun die beiden überflüssigen Personen Zimmernachbarn geworden sind, liegt die Kombination nahe, sie auch in engere Beziehungen zueinander treten zu lassen. Sieht Mockmode die irische Dirne für seine Braut an, was bei seiner Stadtfremdheit und Beschränktheit wenigstens nicht ganz unwahrscheinlich klingt, so hält man ihn von der wirklichen Lucinda fern, indem man ihn der Trudge den Hof machen läßt, und daß diese sich zu der Rolle hergeben wird, bezweifelt nach ihrem Charakter niemand, zum mindesten hat man für sie eine Beschäftigung.

Dies ist im wesentlichen der Inhalt der Nebenhandlung, welcher wir die ergötzliche Szene danken, in der

der Landjunker der Hure hofiert. In einer schwarzen Witwentracht, um deren Preis die reiche Dame sich natürlich nicht bekümmert hat, erscheint die Trudge an der Seite ihres Verehrers. Die irische Aussprache, welche sie verraten könnte, hat sie von ihrem verstorbenen Gatten angenommen, singen will sie nicht, da ihre früher ausgezeichnete Stimme durch Mr. Roebuck nunmehr gänzlich verdorben sei. Roebuck? stutzt der Junker, doch schnell gefaßt, erklärt sie, dieser Roebuck sei *„a doctor that let me blood under the tongue for the quinsy, and made me hoarse ever since“*. Diese Gefahr wäre glücklich beschworen, aber aus einer an sich recht komischen Situation, einem Fußfall des *Squire* vor der Trudge, erwächst eine größere. Er wünscht bescheiden nur, daß sie *„take off the garter“*. Ihre dicken Waden darf der Landjunker aber nicht sehen, darum stürzt Lovewell, der Anstifter der Intrige, im kritischen Augenblicke vor und bricht einen Streit vom Zaune. So ist diesmal die Entdeckung des Betrügers verhütet worden, aber Mockmode kommt selbst bald darauf doch zur Erkenntnis, vor welcher Lucinda er einen Fußfall getan hat, und daß die wahre Lucinda Lovewell für den Abend in ihren Garten zum Rendezvous geladen hat. Der Poet Mr. Lyrick, den Lovewell in die Intrige mit der Trudge eingeweiht hat, findet es nämlich momentan seinen Geldinteressen entsprechender, wenn er von der ihm zufällig in die Hände geratenen Einladung Lucindens (rekte Leanthens) an Lovewell (rekte Roebuck) in dem Sinne Gebrauch macht, daß er das ihm anvertraute Geheimnis an Mockmode preisgibt und diesen bewegt, an Stelle des eigentlichen Lovewell zum Rendezvous zu gehen. Freilich salviert er sich auch nach der andern Seite hin, indem er die Trudge die Rolle Lucindens spielen läßt, und so muß der Junker, der sich schon freut, dem Intriganten Lovewell die Braut weggefischt zu haben, sehr bald nach der mit verdächtiger Eile vollzogenen Trauung zu seiner Beschämung erfahren, daß er doch der Trudge in die Arme gelaufen. An zu großer Klarheit leidet dieser letzte Teil der Nebenhandlung keineswegs, und diese kann auch als solche weniger interessieren als durch deren passive Hauptperson Mockmode, welche übrigens in den rein episodischen Stellen, die auch mit der Nebenhandlung gar

nicht oder nur lose zusammenhängen, besonders wirksam in den Vordergrund tritt. Aus der Intrige fließt noch jene Szene, in welcher die beiden Mockmode zusammentreffen. Roebuck, der falsche Mockmode, trifft zufällig mit dem echten Träger dieses Namens zusammen. Nun hat aber Roebuck im Rausche den Namen vergessen, welchen er laut Anweisung seines Freundes Lovewell zu führen hat, und sucht das dem verblüfften Junker damit plausibel zu machen, daß er erst am Morgen getauft worden sei; der Name sei ganz heidnisch, offenbar in Erinnerung daran, daß er früher ein Türke oder vielmehr ein Jude gewesen sei. Er laute Mo—Mock—Mo—Mockmode. Nun stelle man sich die Verlegenheit des nicht übermäßig schnell kapierenden *Squire* vor, als er einen Doppelgänger vor sich sieht, der ihm seinen guten Namen geraubt hat. Mittels der Angaben, die ihm der erst allmählich zum Verständnis erwachende Mockmode über sich, seine Familie und seine Verwandten macht, konstruiert sich der findige Roebuck flugs ein Verwandtschaftsverhältnis heraus und meint zum Schluß: *„Now were I lawyer enough, by little inquiry into that fellow's concerns I cou'd bring in a false deed to cheat him of his estate."* Jedoch auf den Vorschlag seines neuen Verwandten, mit ihm ein Glas Wein zu trinken, geht der Junker in echt bäuerischem Mißtrauen gegen alles, was er nicht versteht, nicht ein. *„This is some sharper"*, ist seiner Weisheit letzter Schluß.

Mockmode ist ein Typus des Restaurationslustspiels: der Landedelmann, doch ist er hier anders gezeichnet als in den meisten Lustspielen. Den Gegensatz zwischen dem weltmännischen Gentleman der Hauptstadt und dem ungeschlachten Landjunker will auch Farquhar aufzeigen, aber in unserem Stücke ist der *Squire* nicht der dem Trunke ergebene, rohe und ungeschlachte Geselle, wie er uns z. B. bei demselben Dichter in *Squire Sullen,* bei Vanbrugh in *Sir John Brute,* bei Congreve in *Sir Wilfull* entgegentritt. Farquhar verdient sich schon mit seinem Erstlingswerke das Lob, das der ihm gegenüber ungemein kritische Ward *(History of English Dramatic Literature* etc.; vol. III, p. 481) ihm zollt: *„He is happy in the description of a wider range of manners than Vanbrugh."*

Farquhars Mockmode ist eben von der Universität gekommen und will den Stutzer spielen. Ihm haftet Unbeholfenheit an von der Scholle her, auf der er geboren wurde, wie vom Studierzimmer, aus dem er eben ins elegante Leben getreten ist, aber er will *Beau* werden, und darum unterweist ihn vor unseren Augen Mr. Rigadoon im Tanzen, wieder eine jener burlesken Szenen, wie sie Farquhar liebt. Rigadoon lehrt ihn aber auch den „guten Ton", von dem ein *Squire* keine Ahnung haben kann, denn *„squire and fool are the same things here"*. Ein richtiger Stutzer sagt nie *zoons,* das überläßt er den *„disbanded officers and bullies"; zauns* ist harmonisch und sanft und gefällt den Damen. Wenn eine Dame zu einem spricht, hat man nichts zu sagen, nur eine Prise Schnupftabak zu nehmen, zu grinsen und ihr eine ehrerbietige tiefe Verbeugung zu machen. Das wird vom Tanzmeister vordemonstriert und von dem Schüler ungeschickt nachgemacht. Auf die Prise niest dieser. Das darf der Stutzer niemals; er hat es auch nicht nötig, durch Niesen *„to clear the brain"*, denn er hat kein Hirn. In diesem Tone geht es weiter, bis der Fechtmeister Nimblewrit kommt, der seine Kunst anpreist und mit seinen Heldentaten in Krieg und Frieden renommiert, sobald er aber mit Mockmode ficht, von diesem einen Hieb über den Schädel bekommt, daß ihm das Blut über das Gesicht herunterrinnt. Der Tanzmeister hat seine Handschuhe vergessen; als er sich sie holen kommt, trifft er mit dem Fechtmeister zusammen, und die beiden geraten bald aneinander. Der Streit über die Vortrefflichkeit ihrer Künste endet schließlich damit, daß der Tanzmeister sich singend und tanzend vor dem mit dem Rapier auf ihn eindringenden Fechter zurückzieht. Auffallend ist es, daß der Fechtmeister besonders von Frankreich schwärmt, der andere dagegen von den *„French principles of honour"* nichts wissen will. Tänzer und Sänger sind eben meist zu jener Zeit Italiener, der Ehrbegriff, wie ihn Mr. Nimblewrit versteht, ist von Frankreich nach England importiert worden.

Mit französischem Import haben wir es überhaupt hier zu tun. Es ist nicht schwer, in den vorbesprochenen Szenen eine direkte Nachbildung der entsprechenden Szene in Molières *Le Bourgeois Gentilhomme* zu erkennen. Wie ge-

waltig der französische Einfluß auf das englische Lustspiel sich geltend machte, wie man besonders Molière, Regnard und Dancourt nicht nur mit Nutzen studiert, sondern auch ziemlich skrupellos benützt, ja ausgeschrieben hat, läßt sich bei jedem einzelnen dieser Dichter von Wycherley an nachweisen, ja Bennewitz hat Congreve bewußt in allen seinen Stücken nach Molière arbeiten oder eigentlich seine Lustspiele aus Motiven und Stellen von Molière zusammenstellen lassen, was allerdings nicht zutreffend ist. Daß aber für unsere Szene der *Bourgeois* das direkte Vorbild war, ist nicht zu bezweifeln. Es wird nun lehrreich sein zu vergleichen, wie weit der Engländer und der Franzose voneinander abweichen. Molière bringt mehr Personen auf die Bühne. Aus dem *„maître de musique“* und dem *„maître à danser“* hat Farquhar einen M. Rigadoon gemacht und den *„maître de philosophie“* des Franzosen konnte er überhaupt nicht brauchen, da es sich bei ihm ja um die Unterweisung eines an der Universität gebildeten jungen Mannes handelte. Mockmode hat nicht nötig, Lektionen über Phonetik zu nehmen, wie der ganz ungebildete Bourgeois. Der Streit zwischen Musik und Tanz fällt also für das englische Publikum weg; gehörten doch in seinen Augen diese beiden Künste zusammen und fanden auch auf dem Theater gemeinsame Pflege in einem von den Lustspieldichtern, auch unserem Farquhar herzlich verwünschten Grade.

Für ein englisches Publikum — dieses richtige Gefühl hatte der junge Dichter — war Molière so, wie er ist, fast ungenießbar. Der unverwüstliche Reiz seiner Lustspiele liegt weniger in der Handlung — diese ist meist sehr einfach — als in dem meisterhaft geführten Dialog, in der Fülle von Ideen, die so klar und logisch sich aus Rede und Gegenrede entwickeln, in dem nie versiegenden Interesse an der geistreichen, leichten und eleganten Handhabung der Waffe des Wortes. Der Franzose wird mit gespannter Aufmerksamkeit den Wortgefechten folgen, welche auf der Bühne vor ihm gegeben werden, er wird die unfehlbare Sicherheit bewundern, mit welcher der Dichter seine Ideen bis zum gewünschten Punkte entwickelt, er wird jubeln, wenn die feine Klinge des Kämpfers aus dem tauben Gestein der Philosophie das funkelnde Erz eines kernigen und

gefälligen Satzes geschlagen, er wird mehr Interesse daran haben, mit welchem Gegenhieb der Hieb pariert werden wird, als an dem Verlauf der Handlung selbst, der Dialog mit seinen wechselnden Phasen wird ihm der Aufregungen und des ästhetischen Genusses genug bieten und ihm die Handlung ersetzen. Nicht so der Engländer. Die Losung war ausgegeben, Molière nachzuahmen. Lange, fein pointierte Dialoge in schneller Rede und Gegenrede, in geistreichen und kurzen stichomythischen Antithesen waren für ihn nur interessant, wenn sie überraschende, derbe Schlager enthielten, wenn zweideutige Witzeleien oder auch Zoten für Abwechslung sorgten, und daraus entwickelt sich jene Art des englischen Lustspieldialogs, über welche der englische Kritiker William Archer so beweglich klagt: „Witz um jeden Preis wurde die Parole.“ Farquhar fühlt wohl, daß er es mit Molière in der Führung des Dialogs nicht aufnehmen kann, und so begnügt er sich mit dem Wortgefechte zwischen dem Tanzmeister und dem Fechtmeister und macht auch dieses recht kurz. Für ihn liegt die Hauptsache auch hier in der Komik der Situation, und Sache der Schauspieler ist es dann, diese herauszuarbeiten. Das Gemeinsame an dem Inhalte der Gespräche ist nur, daß jeder die Vortrefflichkeit seiner Kunst verteidigt und die andere herabsetzt, aber die Argumente sind ganz verschieden, bei Molière allgemein philosophisch, bei Farquhar immer bezogen auf englische Gesellschaftsverhältnisse mit dem nun einmal unerläßlichen Beisatz von Witz und Zoten, besonders die Universität kommt bei den Witzen schlecht weg. Wenn sie nämlich einen solchen Tölpel entläßt, als welcher sich der junge Mockmode darstellt, dann wäre keine Satire scharf genug auf sie, aber wir müssen wieder darauf zurückkommen, daß es Farquhar nicht so sehr auf genaue Charakteristik ankommt als auf eine lustige Handlung, und überdies hegte er einen tüchtigen Groll gegen die Universitäten, an deren einer es ihm so schlecht ergangen war. Nein, dieser Mockmode ist Farquhar nicht gelungen, und Ward hat recht, wenn er in dem *humour* des Landpinsels Mockmode nichts besonders Frisches und Gefälliges finden kann. Farquhar wollte zu viel auf einmal, hat es aber nicht verstanden, die drei Hauptzüge eines

solchen Charakters: das Urwüchsige und Plumpe des Landjunkers, das Verbildete und Weltfremde des Studenten und die lächerliche Eitelkeit des nach dem Ruhme des Stutzers und *Wit* zugleich Strebenden glaubhaft in einem Gesamtbilde zu vereinigen.

So mögen denn die Einzelszenen, in deren Mittelpunkte Mockmode steht, wohl unterhalten, aber dies ist mehr das Verdienst des Schauspielers als des Dichters. Besonders die Szene, in welcher der Landjunker Champagner trinkt, mit seinem Diener Club anstößt und allen Witz im Trinken findet: *„All wit consists most in jingling“* (wohl eine Anspielung des Dichters auf das Treiben der *Wits*, bei denen auch Klappern das Handwerk treibt), bis er sich endlich auf den Weg zu Wills Kaffeehaus macht, um dort Mr. Comick und Mr. Tagrhime kennenzulernen — besonders diese Szene kann durch lebendiges Spiel äußerst wirksam werden. Alle die vorangegangenen und zuletzt besprochenen Szenen haben für den Fortschritt der Handlung nur wenig bedeutet. Der aktive Hauptheld der Nebenhandlung ist — neben Lovewell — der Dichter Mr. Lyrick. Das falsche Spiel, das er mit Mockmode treibt, mit dem er bald Freund, bald Feind ist, interessiert jedoch viel weniger als die Episoden, in deren Mittelpunkte der Dichter steht. Die Dame Bullfinch ist mit ihrem Mieter sehr unzufrieden, der ihr die schuldige Miete in Liebe bezahlt, sie hat kein Vertrauen dazu, daß dessen Drama bald fertig wird und Erfolg hat. Durch ihren Mund macht sich Farquhar über die französischen Kunstregeln lustig, über *„the decorum of time, the exactness of characters, the laying the drama“* etc., alle jene Krücken, auf denen der unproduktive Geist forthumpelt. Unproduktiv ist dieser Mr. Lyrick, mag er von seinem dichterischen Genius noch so eingenommen sein und alle Größen vor und neben sich noch so tief herabsetzen. Wir sehen ihn ja an der Arbeit, wie er zwei Verse aus Nathaniel Lees *Sophonisba, or Hannibal's Overthrow* verbessert:

> *„Let there be not one glimpse, one starry spark,*
> *But Gods meets Gods, and justle in the dark!“*

Little Lyrick zieht diesen Versen das Erhabene und Schwungvolle splitternackt aus.

Er sagt:

„Let all the lights be burnt out to a snuff,
And Gods meets Gods, and play at blind-man's buff

oder:

And Gods meets Gods, and so — fall out and cuff.“

Mr. Lyrick hat das Gefühl, daß der Stil des vielbewunderten Lee gar zu schwulstig sei, aber in seinem Streben nach Naturwahrheit und Einfachheit kommt er, bar jedes künstlerischen Geschmackes und poetischen Könnens, wiederum auf der entgegengesetzten Seite zur Unnatur, wie er andrerseits in seinen lyrischen „Ergüssen“, die der Buchhändler Mr. Pamphlet nicht einmal umsonst drucken will, der Mode folgt und sich in den verrenktesten Wendungen, in den gekünsteltesten Bildern und Vergleichen gefällt. Mr. Lyrick ist ein Vertreter jener Poseure in der Literatur, an denen es keinem Volke und keinem Zeitalter gefehlt hat, die den Mangel an schöpferischer Kraft durch viel Theoretisieren und Spintisieren zu verhüllen trachten und in ungemessenem Dünkel Großes zu vollbringen wähnen, wenn sie eine von ihrer feinen Nase erwitterte Änderung in der Geschmacksrichtung in ihren Werken unbewußt karikieren, während sie als praktische und bequeme Geschäftsleute, wo es das Geschäft erheischt, ohne Bedenken nach der Schablone arbeiten. Mr. Lyrick hat die Witterung dafür, daß der hohe Stil in der Tragödie sich zu überleben beginnt und daß teils vom englischen Lustspiel her, teils durch den Einfluß der trotz aller Kunstregeln doch stets nach Klarheit des Ausdruckes ringenden Franzosen Einfachheit und Klarheit auch im Trauerspiel gefordert werden, aber wenn er dem Erhabenen glücklich aus dem Wege geht, stolpert er über das Banale und Triviale, zur Klarheit ringt er sich nicht durch und selbst wo er in der Manier der damaligen Lyriker dichten will, bringt er nichts dem Buchhändler Passendes zuwege, teils aus Mangel an poetischer Kraft überhaupt, teils weil ihm der Naturalist in den Nacken schlägt. So steht der arme Mr. Lyrick an einem bedeutsamen literarischen Marksteine rat- und hilflos da, das Neue zur Karikatur verzerrend und dadurch sich das Alte verderbend, ein Typus der Übergangsdichterlinge

aller Zeiten. Farquhar tritt hier wie überall für das Natürliche in die Schranken, gegen welches die hochtrabenden Tragödiendichter und schwulstigen Lyriker ihm nicht minder zu sündigen scheinen als die Naturalisten, die nicht genug trivial sein zu können glauben; immerhin aber ist ihm selbst die übertriebene naturalistische Manier sympathischer als der klassische Stil und auch darin berührt er sich mit seinem Vorbilde Molière, der seinem Alceste eine scharfe Kritik des *„style figuré“* in den Mund legt und in den *Précieuses Ridicules*, den *Femmes Savantes* und dem *Bourgeois Gentilhomme* der gedrechselten Unnatur zuleibe geht. Im übrigen war es ja auch in der englischen Literatur nichts Neues mehr, schriftstellernde Schöngeister zu handelnden und leidenden Theaterfiguren zu machen. Am bekanntesten als literarische Satire ist *The Rehearsal,* von Villiers Duke of Buckingham im Vereine mit Butler, Clifford und Sprat geschrieben. Viel näher lag aber unserem Dichter gewiß das 1697 in Drury Lane aufgeführte Stück *Female Wits* oder *The Triumvirate of Poets, or Rehearsal* von W. M., in welchem drei Schriftstellerinnen, Mrs. Manley, Mrs. Pix und Mrs. Trotter, angegriffen wurden, von denen die letztere (später heißt sie Mrs. Cockburne) von Farquhar um jene Zeit (ein Jahr später) wegen ihrer Schönheit und ihres Stückes *Fatal Friendship* in überschwenglicher Weise gefeiert wurde (Dubliner Farquhar-Ausgabe, vol. III, p. 157). Dieses Stück, welches sechsmal nacheinander gespielt wurde, dürfte Farquhar bekannt gewesen sein.

Doch eine rein literarische Satire wäre für einen großen Teil des Auditoriums zu langweilig gewesen. Die Langweile zu bannen, erfindet Farquhar eine höchst ergötzliche Episodenhandlung, welche zeigt, wie Mr. Lyrick an dem filzigen Buchhändler Rache nimmt. Zwei Gerichtsbüttel wollen den bis über die Ohren in Schulden steckenden Poeten verhaften. Auf die Meldung von deren Nahen bewegt er den Buchhändler, die Poetenmütze aufzusetzen und die Poetenfeder in die Hand zu nehmen und in dieser Pose zwei Herren vom Lande zu erwarten, die sich sehr für Literatur interessierten, bei denen er also ein Geschäft machen könne. Während sich nun Mr. Lyrick in der Perücke und im Hute des Buchhändlers auf- und davonmacht, wird dieser trotz

seines Widerstrebens und seiner feierlichen Erklärungen von den Gerichtsbütteln mitgenommen, eigentlich die Stiegen hinuntergeschleift.: *„A good plot for a play, a bookseller bound in calves leather. How they walk'd along like the three volumes of the English Rogue squeezed together on a shelf!“* ruft der übermütige Lyrick nach dem gelungenen Streiche.

Nur in der ersten Szene macht Farquhar den Dichter zur Zielscheibe des Spottes, schon bei der Intrige gegen den Buchhändler hat Mr. Lyrick die Lacher auf seiner Seite und im vierten Akt steigt der Poetaster so sehr in der Achtung seines Schöpfers, daß er ihm sogar die eigenen Urteile über Dichtung, Dichter, Theater und Publikum in den Mund legt. Durch den Mund Mr. Lyricks spottet unser Dichter über die *„love and honour“* der heroischen Tragödie, deren Held immer entweder *„a whining, cringing fool that is a-stabbing himself“* ist oder *„a ranting, hectoring bully that's for killing everybody else“*, während *„the hero in comedy is always the poet's character: a compound of practical rake and speculative gentleman, who always bears off the great fortune in the play, and shams the beau and squire with a whore or chambermaid; and as the catastrophe of all tragedies is death, so the end of comedies is marriage“*. War es auch von allem Anfang an nicht zu verkennen, daß der Dichter der Tendenz Mr. Lyricks eine gewisse Sympathie entgegenbringe, so muß doch diesem Charakter die Einheitlichkeit abgesprochen werden, da er zu sehr zwischen dem literarischen Hanswurst, dem schlauen und vor allem auf seinen materiellen Vorteil bedachten Intriganten und dem ernsten Literaturkritiker, ja Satiriker schwankt.

Aus diesem Material hat nun der Dichter sein Erstlingstück gezimmert. Die Szenenfolge in dem ersten Akte ist eine streng geordnete und übersichtliche, was umso erstaunlicher ist, als sich eine Fülle von Handlungen in den paar Szenen zusammendrängt. Der Dialog Roebucks mit einem bettelnden Invaliden gibt den stimmenden Akkord des Soldatenstückes an. Roebucks Zusammentreffen mit Lucinden ist auf das natürlichste dargestellt und hat das Rencontre mit dem Freunde und das Wiedererkennen zur Folge. Das Erscheinen der Mrs. Trudge erhöht die Spannung und macht komische Wirkung, ohne unnatürlich zu sein. Lucindens

Verdacht und ferneres Benehmen sowie Lovewells Plan schließen sich streng folgerichtig an.

In Bezug auf geschickte Knüpfung des Knotens und auf durchsichtige klare Szenenführung ist dieser erste Akt, zumal für einen jungen Dichter, eine tüchtige Leistung: die Entwicklung der Handlung ist nicht nur natürlich und die Episoden sehr glücklich und ungezwungen gegeben, sondern wir bewundern schon hier den flotten Fortgang der Handlung und den Sinn des Dichters für derbe Situationskomik, während feiner Dialog und scharfe Charakteristik weniger seine starken Seiten sind. Minder gelungen ist der zweite Akt: die erste Hälfte bildet eine lange, vornehmlich der Charakteristik dienende Szene zwischen den Freunden, die zweite Szene bringt die Burleske nach Molières *Bourgeois Gentilhomme,* deren Hauptpersonen Mockmode und dessen Lehrer sind.

Der dritte Akt zeigt in seiner Gliederung einen merkwürdigen Parallelismus zum zweiten. Die erste Hälfte führt die Handlung weiter. Eingeleitet durch die lieblichen Szenen mit Leanthe, bringt sie den ersten Angriff Roebucks auf Lucinden und Leanthens Gegenaktion. Lustiger geht es in dem zweiten Teile des Aktes zu, wo wir zuerst über Mr. Lyrick lachen, dann mit ihm über die gelungene Rache an dem Buchhändler uns vergnügen und uns zuletzt an der Verblüffung des ehrlichen Landjunkers weiden, da er sich einem Doppelgänger gegenübersieht.

Die ersten drei Akte haben die Handlung nur wenig gefördert; das rächt sich im vierten, in dem alles kunterbunt durcheinander geht. Die von Leanthe gelegte Mine springt, aber anders, als die Intrigantin es erwartet hat. Das Billet zum Rendezvous kommt in falsche Hände (Lovewell), doch erfährt der Richtige (Roebuck) zufällig auch davon, die Freunde suchen jeder den andern wegzubekommen, dazu mußte die Szene mit der Richtersfrau und der geliehenen Uhr vorangegangen sein. Zum Schlusse treffen die beiden Freunde im Garten zusammen und statt Lucinden findet Lovewell ihren Pagen, dessen Absichten auf Roebuck also wieder durchquert worden sind. Aber auch Lyrick ist zufällig in den Besitz des verhängnisvollen Zettels gekommen. Neben dieser für die Handlung wichtigen

Szene findet der Dichter auch Raum für literarisches Episodenwerk, für Szenen, in denen er lediglich der Lüsternheit seines Publikums seinen Tribut abführt; endlich zeigt er uns den Landjunker als schmachtenden Seladon vor der dickwadigen Trudge kniend und nachher von Lovewell gefoppt, der ihm einreden will, er habe seinen eigenen Taufnamen vergessen (Gegenstück zu der Doppelgängerszene). Im fünften Akte läuft Roebuck zum zweitenmal Sturm auf das Herz Lucindens und sie verspricht ihm, über die durch die vertauschte Uhr scheinbar erwiesene Untreue Lovewells empört, ihre Hand. Leanthe greift nun zu Verkleidungen und Scheinheiraten, an denen außer Roebuck, Lucinda, Pindress auch Mockmode, die Trudge und die Bullfinch beteiligt sind. Lovewells Erscheinen bringt die Lösung aller Verwicklungen. Der fünfte Akt ist — abgesehen von dem schon geäußerten Bedenken gegen die Lösung — sehr gut gebaut, was umso höher anzuschlagen ist, als fünfte Akte selbst bedeutenden Dichtern oft mißlingen.

b) Epilog.

Den Epilog hat Joe Haynes verfaßt und er selbst trug ihn auch im Trauerkleide vor. Er trauert nicht über einen etwaigen Mißerfolg des Dichters, sondern nur um das arme Theater, das im Kampfe mit seinem Rivalen den kürzeren zieht. Der Sprecher führt uns wieder unter die streitenden Parteien, in den wogenden Kampf, von dem wir an anderer Stelle schon gesprochen haben. „Oh Tempora! oh Mores!... *What arts, what merit han't we used to win ye?*

First, to divert ye with some new French strollers,
We brought ye Bona Sera's, Barba Colar's“;

als die kräftigen Männerstimmen das Publikum nicht mehr lockten, da versuchte man es mit dem Kastratenorgan des Signor Rampony; nach ihm kam der berühmte Don Sigismondo Fideli, in dessen Namen schon Musik liegt. Die Geschmacksrichtung des Publikums, welches sich immer mehr vom Schauspiele abwandte und im Theater Sänger und Tänzer aus fremden Ländern, Italiener und Franzosen, bewundern wollte, welches immer größeres Gewicht auf die Ausstattung und Szenerie legte, der endlose Kampf

der Direktoren gegen diese kostspieligen Neigungen und dessen im ganzen und großen sehr geringer Erfolg — all das hört man aus den scherzhaft wehmütigen Versen des Schauspielers heraus. Gerade das Drury Lane-Theater hatte die Aufführung von Opern, Singspielen, Balletten und die Darbietung niederer Augenweide im Kampfe mit der neuen Bühne besonders gepflegt — ohne wesentlichen Erfolg. Da alles auf das Ausländische versessen ist, so schickt man die Bühnenhelden heute auch auf Reisen oder bezieht sie aus der Fremde. So ist das heute gegebene Stück irische Ware. Aber wer soll denn von der Bühne herab auf Galerie und Logen wirken, wenn der gestrenge Collier — Haynes macht sich hier noch über ihn lustig — die besten Schauspielkräfte aus dem Lande treibt! Ob es richtig ist, daß dessen strenge Moral Miss Cross hinweggescheucht hat oder ob sie aus anderen Gründen England verließ, Tatsache ist es, daß diese Schauspielerin, welche hier als Juwel bezeichnet wird, im Jahre 1699 mit einem Baronet (*Some Account*, vol. III, p. 153) nach Frankreich reiste und erst nach nahezu sechs Jahren wieder ins Drury Lane-Theater zurückkehrte. Unter solchen Verhältnissen, wenn das Schicksal dieser Bühne besiegelt ist, will auch Joe Haynes aufhören, den Narren zu spielen, und beschließt, dieses Schauspielhaus zu einem Mädchenpensionat zu machen. Unter seiner strengen Aufsicht hätten die Mädchen keine Gelegenheit zum Spiele, denn *„they 'll have such comings in another way"*. Wenn Hettner, p. 126, mit Rücksicht auf diesen Schluß sagt: „Der Epilog wendet sich geradewegs an Collier und verspottet seine scharfe Strafpredigt aufs frechste, wenn auch nicht ohne Witz", so scheint dieses Urteil rücksichtlich der „Frechheit" denn doch etwas zu hart.

c) Schlußbetrachtung.

Die Kritik hat *Love and a Bottle* nicht besonders günstig aufgenommen und es wäre verblendete Vorliebe für den Dichter, den man behandelt, wollte man diese Erstlingskomödie zu einem Meisterwerke stempeln. Wenn ich sie trotz ihrer unleugbaren Mängel und trotz des im Verhältnis zu ihren Nachfolgerinnen recht geringen Wertes einer aus-

führlichen Analyse unterzogen habe, so findet dies seine Rechtfertigung darin, daß diese Analyse des ersten Stückes uns einen Einblick in die dichterische Werkstätte unseres Farquhar gewährte, daß wir ihn vor uns schaffen sahen, seine Kräfte und Fähigkeiten prüften, seine Manier verfolgten und den Boden untersuchten, aus welchem die Quellen seines Dichtens flossen. Das Stück ist nicht an sich als künstlerisches Objekt bloß an feste ästhetische Maßstäbe gelegt worden, sondern entsprechend dem Plane dieser Arbeit, Leben und Werke als ein organisches Ganzes in ihrem äußeren und inneren Zusammenhange darzustellen, mußte gerade *Love and a Bottle*, wenn auch weniger bedeutend, den dramatischen Dichter Farquhar vor uns erstehen lassen. Gerade das Erstlingswerk, wohl bei jedem Dichter die subjektivste Schöpfung, mag es auch ein Drama sein, gerade das erste Kind der Muse, aus der jugendlich ungestümen, künstlerisch noch nicht abgeklärten Seele des Schöpfers als ein Stück ihrer selbst blutend herausgerissen, gibt die Eigenart des Dichters, wenn auch im Keime, am deutlichsten wieder, deren weitere Entwicklung nach der einen oder andern Seite man von diesem aus am besten verfolgen kann.

Von einem jungen Manne wird man keine vollendete dramatische Technik erwarten. Wenn auch der Entwurf des Dramas schon in Dublin fertig wurde, so ist doch in London nicht nur der Plan ausgeführt, sondern auch vielfach abgeändert worden und die Weltstadt hat auf die Ausführung des im Plane Vorliegenden sowie auf dessen Abänderung, Erweiterung und Belebung den größten Einfluß genommen. Besonders jene Szenen, in welchen er das Londoner Leben im Parke so lebendig darstellt, atmen zu viel Leben, als daß sie nicht nach eigenen Eindrücken geschaffen wären, auch die literarischen Erörterungen und Kritiken sind aus der Kenntnis der Londoner Theaterverhältnisse geschöpft, wie ferner einzelne Episoden in die Zeit seines dortigen Aufenthalts fallen mögen. Man gerät schon in Verlegenheit, wenn man genau feststellen will, was der Dichter eigentlich gewollt hat. Eine Fülle von Stoff hatte sein empfänglicher Geist in sich aufgenommen. Lektüre und Leben hatten ihm reiche Anregung geboten,

und wenn er in jungen Jahren daranging, alles, was in ihm nach Gestaltung rang, auf das Papier zu werfen, sich innerlich zu befreien von dem, was ihn freute und quälte, ist es natürlich, daß das Produkt der jungen Künstlerseele keine einheitliche, streng logisch durchgeführte Schöpfung sein kann, aus welcher in Teilen wie im Ganzen die klare Reife des erfahrenen Mannes spricht.

Zunächst war Farquhar mit den Theaterverhältnissen seiner Zeit vertraut und kannte das Drama der Restauration, sowohl die Tragödie als auch die Komödie, und gerade das damalige Repertoire ist ein so mannigfaltiges, daß er als fleißiger Theaterbesucher auch auf andere Völker und Zeiten hingewiesen werden mußte. Vor allem studierte er die älteren Dramatiker des eigenen Volkes, von denen besonders Beaumont-Fletcher noch auf der Bühne ein frisches Leben führte, auch mit Shakespeare machte er Bekanntschaft und scheint in der romantischen Welt seiner Lustspiele mit wollüstiger Selbstvergessenheit untergetaucht zu sein. Im Drury Lane-Theater sah er aber auch Übersetzungen und Bearbeitungen fremder Stücke, mit zwingender Gewalt mußte ein strebender Geist dadurch den Franzosen und Spaniern nähergebracht werden. Besonders Molière und Dancourt wirkten auch auf Farquhar mächtig ein, und auf diese Richtung der Lektüre sowie auf die Aufführung spanischer Degenstücke ist wohl seine Vorliebe für das Duellieren bei seinen Helden zu setzen. Das romantische Element seiner Seele sog neue Nahrung aus den zwar ungern gesehenen, aber doch für seine Entwicklung nicht ganz wertlosen gesanglichen und pantomimischen Aufführungen, welche übrigens auch Molière nicht verschmäht hatte in manche seiner Lustspiele einzuschließen. Farquhar schließt mit einem *„Irish entertainment“* sein erstes Stück und, indem er Fingalische Weisen erklingen läßt, zaubert er in unserer Seele die vom Keltensänger geweckte melancholische Nebellandstimmung hervor und läßt das wilde Bacchanal der Lebenslust in einem wehmutsvollen Seufzer über Erins Geschick dahinsterben. Neben diesen im einzelnen an den entsprechenden Stellen nachgewiesenen literarischen Quellen schöpft er seinen Stoff aus den Erfahrungen seines jungen Lebens, den Ideen seines regen Geistes, den

Gefühlen seiner weichen Seele und den tollen Einfällen seines erfinderischen Humors.

So ist es schwer, von einer eigentlichen Haupthandlung zu sprechen. Ein beleidigter Liebhaber will seine grausame Göttin für ihre Härte strafen, indem er einen andern ihr ungestüm den Hof machen läßt, während er sich scheinbar nicht um sie kümmert. Sie soll dann, über das Ungestüm und die Frivolität des andern sowie über die Sinnlichkeit seiner Liebe erschreckt, reumütig zu dem Verschmähten zurückkehren. Es ist ein Necken unter Liebenden. Unser Goethe hat dasselbe Thema in kleineren Stücken behandelt. Farquhar fühlt, daß eine so armselige Handlung nicht ausreichen würde, er verknüpft also ein anderes Motiv damit, das man als das Motiv der Wette bezeichnen könnte. Bei dem Liebeswerben handelt es sich Roebuck nicht nur darum, Lucinden zu gewinnen, sondern er kämpft auch gegen Lovewell für ein Prinzip, nämlich gegen das *„innate principle of virtue“* beim Weibe, und unterliegt. Also ein Ausblick ins Sittliche. Ohne Heirat keine Liebe — hört er noch im letzten Moment von Lucinden, da sie in höchster Wut über die Mißachtung von Seite Lovewells ihm ihre Hand zusagt. Sein Prinzip wäre unterlegen, auch wenn er gesiegt hätte. Trotz alledem ist eine solche Handlung noch nicht interessant genug, so tritt denn das Pagenmotiv hinzu. Leanthe als Page gewinnt endlich Roebuck, zu welchem Zwecke sie gezwungen ist, das Gegenspiel zu übernehmen.

Um die Voraussetzungen zu dem Streite und zu dessen Lösung zu geben, verwendet er wieder ein Motiv, das dem Restaurationslustspiele nicht fremd ist: die Hure mit dem Kind, welche dessen Vater nachkommt. Für die Handlung ist sie wichtig, weil sie die Eifersucht Lucindens zu erwecken hat. Da sie nun einmal da ist, muß sie Gesellschaft bekommen. Zu ihr gehört der *Squire*, zu diesem der Tanz- und der Fechtmeister, und da das Boarding House der Witwe Bullfinch noch Raum hat, vermietet sie ein Zimmer an den Dichter, in dessen Gefolge wiederum der Buchhändler und die beiden Gerichtsbüttel erscheinen. Farquhar geht also von einer an sich nicht besonders interessanten Handlung aus, von dem Streite zweier Liebenden (Laune des Ver-

liebten), verbrämt das Ganze mit einer moralischen Tendenz (Wette) und umwebt es mit einem romantischen Schimmer (Page). Daran knüpft er aber eine solche Masse von Episodenwerk, Episoden, welche mit der Haupthandlung nur in losem oder in gar keinem Zusammenhange stehen, daß man bald den roten Faden, der sich durch das Ganze zieht, nicht mehr erkennen würde, wenn er nicht, offenbar auch zu eigener Orientierung, hierin übrigens einem Brauche seiner Zeitgenossen folgend, am Schlusse jedes Aktes oder jedes für die Handlung wichtigen Abschnittes gewissermaßen Bilanz machte über den Eingang und seinen Plan für die Zukunft entwickelte.

Daß er es unter solchen Verhältnissen mit der Wahrscheinlichkeit nicht sehr genau nimmt, ist begreiflich. Außer der schon angeführten Unwahrscheinlichkeit, daß Leanthe weder vom Bruder noch vom Geliebten erkannt wird, haben wir auch einige kleinere bereits erwähnt (Lucinda erkennt Roebuck nicht, obwohl sie ihn kurz vorher gesprochen, der Dienstmann irrt sich bei Übergabe des Briefes in der Person zwischen Roebuck und Lovewell etc.). Daß es zwischen Lucinden und Lovewell zu keiner Aussprache kommt; ja daß sie in ihrem Glauben an dessen Treulosigkeit durch allerhand Zufälle immer nur bestärkt wird; daß wieder ein leidiger Zufall (Austausch der Uhren zwischen den Freunden) zu der Idee von der Heirat und dadurch indirekt zu den Scheinheiraten führt; daß ein fallengelassener Brief die Sache noch mehr kompliziert, das sind alles Momente, welche schwer ins Gewicht fielen, wenn es sich um ein Lustspiel handelte, das literarische Ansprüche erhöbe — aber das ist ja eben gar nicht der Fall. Betrachten wir es als Posse und wir können ihm das Attribut „gelungen“ mit vollem Rechte zuerkennen. Was kümmerte den Dichter die Einheit der Handlung, glaubhafte Verknüpfung der Szenen und Verbindung der Episoden mit der Haupthandlung, was ein wohlmotivierter Schluß! Sein Streben ist es vor allem, das Publikum zu unterhalten. Zuerst muß es in Stimmung gebracht, erwärmt werden. Das muß langsam geschehen. Mit Schlagern darf man nicht gleich am Anfang kommen, eine wohlabgestufte Klimax der komischen Wirkungen muß eingehalten werden.

Der erste Akt ist daher merkwürdig logisch aufgebaut, hält sich von Digressionen fern und geht in geradliniger Richtung auf das Ziel los. Aber aus dieser einen Handlung ist nicht viel herauszuschlagen, die kann man nicht über fünf Akte ausdehnen, ohne das Publikum zum Gähnen zu bringen. Was verschlägt's? Lebendig muß es auf der Bühne sein, das Publikum dort unten darf gar nicht zur Besinnung kommen, es muß in einen tollen Wirbel hineingerissen werden. Drum her mit den Episoden! Wenn Mockmode und die Molière-Figuren aus dem *Bourgeois*, ins Derbenglische übersetzt, das Publikum erheitern, wenn die literarischen Feinschmecker die kritischen Gespräche über Theater und Literatur verfolgen und das Zwerchfell von weniger ästhetisch veranlagten Naturen durch den Buchhändler und die Büttel erschüttert wird —, wer hat da Zeit, daran zu denken, daß im zweiten und dritten Akte fast nichts vorgeht, was zur Handlung gehört? Wer läßt sich nicht durch das tolle Treiben in den letzten Akten mitfortreißen aus dem Reiche der Wahrscheinlichkeiten in jenes Zauberland, wo die Leute ihre Namen vergessen, Doppelgänger vor sich sehen, sich massenweise verheiraten und die Leutchen immer an den Unrechten kommen?

Erst wenn die Fingalweisen verklungen waren und man im engeren Kreis im Café Will um einen Kritiker herum dessen Offenbarungen lauschte, mag die Frage aufgetaucht sein, ob denn dieses Lustspiel zu der höheren Literaturgattung zu zählen sei. Wenn nun da jemand behauptet hätte, die Zeichnung der Charaktere sei dem Dichter im allgemeinen nicht sonderlich gelungen, so wäre der Mann im Rechte gewesen. Auf Roebuck freilich möchte ich nichts kommen lassen. Er ist ein Prachtkerl. Selbst der in seinem Urteil so zurückhaltende Thomas Wilkes nennt ihn einen der besten *Rakes* der englischen Bühne. Er unterscheidet sich ganz wesentlich von den *Rakes* vor ihm. Ihm fehlt vor allem das Blasierte der meisten Wüstlinge des Lustspiels jener Zeit. Freilich tut er in seinen Reden so, darin folgt er der Mode seiner Zeit, aber wir glauben ihm nicht. Er ist wirklich von einem wilden Genußtriebe erfüllt: Szenen, wie die, wo er unter die Weiber stürzt, vor Verlangen brennend, wo er betrunken auf die Bühne kommt,

seine wilde Art der Liebeswerbung, sein natürliches, jeden Zwang hassendes Gehaben verraten den ungezügelten, aber echten Drang nach Leben und Genießen, während bei den meisten *Rakes* etwas Müdes, Abgelebtes und Verlogenes in den bleichen Zügen sich ausprägt. Sind die anderen Produkte einer versumpften und versumpfenden Überkultur, so trägt er die Züge der wilden, bisweilen rohen, aber wahren Natur. In ihm ist noch Leben und Kraft, noch nicht abgebraucht ist er über den Kanal gekommen und von der Hyperkultur trägt er nur die Maske, hat er bloß einen leichten Anflug. Im Grunde ist er ein guter, der Freundschaft und Liebe fähiger Junge. Joe Haynes hatte recht, als er im Epilog von einer neuen Art des Lustspiels sprach: ein irischer *Rake* war noch nicht dagewesen und unterschied sich ebensosehr von seinen Kollegen auf der Bühne wie Farquhar, der in ungezügelter Freiheit und Natürlichkeit sich lieber bei Wein und Weibern in den Taverns gehen ließ, als in der literarischen Gesellschaft bei Will vor gespreizten Kunstrichtern und aufgeblasenen Literaten hochweise theoretische Kunstfragen zu diskutieren. Die Lösung ist manchesmal unnatürlich, und doch überrascht es nicht zu sehr, daß Roebuck zum Schlusse laut den Preis der Weiber singt, über die er kurz vorher noch gewitzelt; es liegt in seinem Charakter. Daß die Tünche so schnell weggewaschen wird, ist wiederum Possenmanier.

Auch Leanthe müßte ich von dem Tadel der Kritiker ausnehmen. Was Farquhar an poetischer Kraft in sich fühlte, was er an reiner Sittlichkeit in sich barg, an seine Leanthe hat er es verschwendet. Frei von jeder Prüderie, aber auch vom Schmutze, selbst dem äußeren der Rede nur, sittlich frei, liebevoll und treu, klug und findig, fiel dieses Kind aus einer schöneren Zeit in die derbe Posse, daß sie das Sujet über die Gegenwart erhebe und in das Reich der Poesie entrücke. Doch Lovewell ist kein Treffer. Hallbauer meint, in Lovewell habe Farquhar das Bild seines Freundes Wilks entwerfen wollen. Ich halte dies für eine Beleidigung des großen Schauspielers und edlen Menschen nicht minder wie für einen Beweis der schlechten Charakterisierung Lovewells durch den Dichter. Sonst wäre ein solcher Irrtum gar nicht möglich gewesen. Ich glaube, Farquhar wollte

den Heuchler zeichnen, welcher, der Zeitrichtung Rechnung tragend, nach außen hin moralisiert, aber darum nur mit größerer Vorsicht seine Gelüste zu befriedigen sucht und in der Verfolgung aller seiner Interessen den spekulativen Kopf über das Herz siegen läßt, welches für andere kaum warm schlagen kann. Es ist aber nicht in Abrede zu stellen, daß der Dichter das Bild kaum skizziert hat und daß selbst die Skizze sehr schattenhaft ist. Lovewell schwankt gar zu sehr zwischen Gut und Böse und ist jedenfalls keine sympathische Natur, weil ihm das Wahre und Offene fehlt. Daß es weiter vom Standpunkte der Charakteristik Farquhar nicht gelungen ist, den Mockmode über seine Vorbilder in der Literatur zu erheben, da er in ihm zu viel vereinigen wollte, daß er vielmehr den Mann, an welchem die Verbildung an den Universitäten wie das edle Streben nach dem Stutzertum ebenso karikiert werden soll wie das bäuerische Wesen des Landjunkers, ganz und gar zum dummen August herabgewürdigt hat, machte ihm wohl umsoweniger Skrupel, als er damit äußerst wirksame Possenszenen gewann. Eine andere Person, den Dichter Lyrick, hat er später wiederum zu seiner Dichterhöhe emporgehoben, nachdem er ihn vorher eine etwas klägliche Rolle hat spielen lassen.

Lucinda ist eine konventionelle Figur und krankt daran, daß ihr *„innate principle of virtue“* wirklich zu sehr *„innate“* ist, zu wenig nach außen tritt. Allein oder wenn sie den Angriff eines ungestümen Liebhabers abwehrt, ist sie tugendhaft und predigt sogar Moral; dazu will aber der Ton ihrer Gespräche mit Pindress, der Dienerin, wenig stimmen. Sie ist wirklich sittenrein, wie denn überhaupt in diesem Lustspiel moralische Schlechtigkeit bei keiner der Hauptpersonen hervortritt. Diesem Lustspiel hätte Collier nicht den Vorwurf machen können, welchen er gegen ein Congrevesches erhoben hat, daß die meisten weiblichen Personen Dirnen seien; auch gegen die Männer ist ein moralischer Einwand nicht zu erheben. Lovewell ist sogar besser gezeichnet, als er ist.

Wenn man trotzdem gerade bei diesem Lustspiel die *„wantonness“* besonders tadelt, so liegt dies an der Frechheit und Zügellosigkeit im Tone und beschränkt sich auf ein paar Szenen, die ohne großen Schaden wegbleiben könnten.

Aber wenn Farquhar sich auch gegen Collier wendet, zwischen seiner Auffassung und der eines Wycherley oder Congreve klafft doch ein tiefer Spalt. Vor allem könnte Macaulay gegen ihn nicht den Vorwurf erheben, er versündige sich dadurch, daß er das Laster liebenswürdig mache. Liebenswürdig und sympathisch ist bei ihm nicht das Laster, wohl aber die Natur, alles, was sich natürlich und lebensfroh gibt, und daß diese Natur oft zu ungebändigt über alle Schranken der Kultur sich hinwegsetzt, ist das Anstößige. Natürlich fließt auch der Dialog dahin, nicht so fein pointiert wie bei Congreve, oft sogar derb, aber es gibt kein Stocken, es darf sich keine Langweile einstellen. Was an dem Drama auch zu tadeln sein mag — Leben und Bewegung ist immer auf der Bühne, für Abwechslung sorgt der Dichter und mit geradezu erstaunlicher Sicherheit weiß er jeder Situation ihre komische Seite abzugewinnen, wenn auch diese Komik oft eine derbe ist, und so reißt er einen denn vom Anfang bis zum Ende mit, ohne einem Zeit zur Besinnung zu lassen, von einem tollen Wirbel in den andern, immer lustig, frisch und keck, wenn auch oft derb und anstößig.

V.

Robert Wilks und Anne Oldfield.

So war es Farquhar gelungen, durch sein erstes Lustspiel die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu lenken, aber wenn Leigh Hunt behauptet, er habe alsbald einen gewaltigen Einfluß auf die Stadt ausgeübt, so geht er darin gewiß zu weit. Hallbauer merkt zu dieser Stelle mit vollem Rechte an, aus allem, was wir über Farquhars Charakter wüßten, gehe zur Genüge hervor, daß er kein Mann war, der sich in der Öffentlichkeit wohl fühlte. Ihm war alles Gezwungene und Widernatürliche so verhaßt, daß er bei seinen Handlungen niemals die Wirkung im Auge hatte, welche sie nach außen haben würden, geschweige denn daß er etwa systematisch darauf hingearbeitet hätte, sich eine geachtete Stellung unter den Literaten, Theaterleuten und dem Publikum zu schaffen. Er gehörte nicht zu den eifrigen Besuchern des Willschen Kaffeehauses, suchte nicht

die Gesellschaft der Tonangeber in der Literatur, buhlte nicht um deren Gunst durch unterwürfiges, schmeichlerisches Lob und falsche Bescheidenheit; er tat — wenigstens damals — seiner Natur nicht den Zwang an, aus sich herauspressen zu wollen, was nicht in ihm stak, und schmiedete keine hohlen poetischen Phrasen über Leben und Kunst noch riß er Witze à la France. Viel behaglicher fühlte er sich in einem einfachen Wirtshause in ungezwungener, selbst toller Gesellschaft, bei zwanglosem Geplauder, bei wildem Gelage, in toller Ausgelassenheit oder in trübselig einsamer Zechstimmung, ganz seinem widerspruchsvollen Naturell folgend, himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt. Aus solchem Tone sind die Männer nicht geformt, welche bei der Clique schnell ihr Glück machen. Tatsächlich blieb Farquhar zeitlebens, auch da er bereits der erklärte Liebling des Publikums war, in den Augen der maßgebenden Kritiker immer noch der Possenreißer im Leben und im Dichten.

Das Stück selbst aber, welches wir eben besprochen haben, war wohl vom Publikum recht günstig aufgenommen worden, aber ein so großer Wurf war es doch nicht gewesen, daß es mit einem Schlage den Dichter über alle Mitstrebenden seiner Zeit emporgehoben hätte. *Love and a Bottle* wirkte nicht wie *Die Räuber* oder *Götz von Berlichingen.* Erst das folgende Stück *The Constant Couple* war sein großer Wurf.

In der Zwischenzeit jedoch hatte er die Freude, seinen Förderer Wilks in London begrüßen zu können, dessen Rückkehr auf die Bühne des Drury Lane-Theaters wir in den Herbst dieses Jahres setzen. Farquhar schrieb dem Freunde den Prolog, mit welchem sich dieser nach mehrjähriger Abwesenheit wieder beim Londoner Theater-Publikum in der Rolle des Palamede in Drydens *Mariage à la Mode* einführte, und die zwanzig Zeilen, welche in der mehrfach zitierten Dubliner Gesamtausgabe unter dem irrtümlichen Titel eines *Epilogue* auf p. 176 und 177 zu finden sind, stechen in ihrer schlichten Einfachheit und Bescheidenheit ebenso vorteilhaft von den meisten anderen Produkten dieser Art ab wie Wilks von den Schauspielern und Farquhar von den Theaterdichtern. Wenn ein Mime, der in Dublin der Abgott des Publikums gewesen ist, frei

von Künstlereitelkeit das Bekenntnis ablegt, er sei über den Kanal gekommen, weil man ihn drüben zu sehr verhätschelt habe, wenn er in London an großen Mustern sich vor einem kunstsinnigen Publikum zu bilden und seine Fehler abzulegen gedenkt, so liegt darin ebensosehr eine feine Schmeichelei für das Theater der Hauptstadt und seine Kräfte und Besucher als ein rühmliches Zeugnis für das ernste Künstlerstreben dieses Mannes und für die hohe Auffassung seines Berufes. Mochte er anfänglich auch *„a raw actor“* sein (*Some Account,* vol. III, p. 145), bald war er der Stolz von Drury Lane.

Einen größeren Dienst als Wilks durch Abfassung des Prologs erwies Farquhar einem damals sechzehnjährigen Mädchen und indirekt dem englischen Theater überhaupt: Farquhar hat Anne Oldfield entdeckt. Die Geschichte dieser Entdeckung wird von allen Biographen so ziemlich übereinstimmend erzählt, und auch darin sind alle einig, daß sie sich im Jahre 1699 zutrug. Am lebendigsten ist die Schilderung in Doran, p. 146: An einem ruhigen Sommerabend, da die Anstrengungen des Tages vorüber sind und das Geschäft des Abends noch nicht begonnen hat, sitzt die Inhaberin der Mitre Tavern in St. James' Market, Mrs. Voss, behaglich in den Lehnstuhl zurückgelehnt und lauscht dem Vortrage eines hübschen jungen Mädchens mit freudig gespannter Miene. Das Mädchen ist allerdings nicht ihre Schwester, wie Doran meint, sondern ihre Nichte. Nanny oder Nancy ist sechzehn Jahre alt und tagsüber bei einer Näherin in King Street, Westminster, beschäftigt. Jetzt entschädigt sie ihre Tante und ihre verwitwete Mutter, welche in dem kleinen Zimmer hinter dem Bar sich gleichfalls befindet, für die Mühen und Aufregungen der Wirtstätigkeit durch angenehme Aufregungen: sie liest ihnen aus Beaumont-Fletchers *Scornful Lady* mit klarer Silberstimme und tiefem inneren Anteil und Verständnis vor, ohne in ihrer Verzückung zu sehen, daß inzwischen von dem Schankzimmer aus sich die Tür geöffnet und ein Mann auf der Schwelle stehen geblieben, den sie als Stammgast ihrer Tante bereits kennt. Es ist „Captain“ Farquhar, der sich erst dadurch bemerkbar macht, daß er dem Vortrage des Mädchens lauten Beifall zollt.

Er rät ihr, zur Bühne zu gehen, und stellt ihr eine glänzende Zukunft in Aussicht; er beschwört die Angehörigen, dem Wunsche Nancys, welche auf die Anregung des Dichters mit Feuer und Flamme eingeht, die Erfüllung nicht zu versagen, doch erst wird noch Captain Vanbrugh um seinen Rat gefragt, ehe die folgenschwere Entscheidung gefällt wird. Auch dieser verkehrt in dem Lokale, und kaum ist er nächstens eingetreten, so erzählt ihm Nancys Mutter das Vorgefallene und erbittet seinen Rat. Vanbrugh wünscht zu erfahren, ob sich des Mädchens Neigung und Talent mehr zum Komischen oder zum Tragischen wenden. Dieses wird hineingerufen und antwortet keck, sie finde am Komischen mehr Gefallen. Auch Vanbrugh überzeugt sich von ihren vielversprechenden Anlagen und empfiehlt sie dem Direktor von Drury Lane, Mr. Christopher Rich, welcher sie um das allerdings sehr geringe Wochenhonorar von 15 Schilling in seine Gesellschaft aufnimmt. Nach Curll, der 1741 eine Biographie der Schauspielerin veröffentlichte, trat sie noch im Jahre 1699 zum erstenmale als Candiope in Drydens *Secret Love* auf, welche Rolle sie von der nach Frankreich gereisten Miss Cross übernahm. Im folgenden Jahre gab sie die Alinda in *The Pilgrim,* aber im ganzen und großen wurde sie in der ersten Zeit verhältnismäßig wenig beschäftigt: *„She remained about a year almost a mute, till Vanbrugh gave her the part of Alinda“* (Cibber), wenn auch Rich auf die Fürsprache eines hochmögenden Förderers (des Herzogs von Bedford) hin ihr Honorar um 5 Schilling wöchentlich erhöhte. Erst nach dem Tode ihrer Freundin Mrs. Verbruggen kam sie zur Geltung und entzückte das Publikum als Lady Betty Modish in Cibbers *The Careless Husband,* als Tiddy Tipkin in Steeles *The Tender Husband,* besonders aber als Lady Townely in Vanbrugh-Cibbers *The Provoked Husband* sowie in vielen anderen, auch Farquharschen Stücken (Lady Lurewell, Silvia, Mrs. Sullen), groß in komischen, aber auch hervorragend in tragischen Rollen.

Diese berühmte Schauspielerin verdankt also unserem Dichter ihre glänzende Carrière; er und Vanbrugh haben ihr die Welt eröffnet, in welcher sie so große Triumphe feiern sollte.

Der erste Bericht über ihre Entdeckung findet sich in Egertons *Memoirs of Anne Oldfield,* p. 77, welche bald nach ihrem am 23. Oktober 1730 erfolgten Tode veröffentlicht wurden; später begegnen wir einem solchen in Curlls Biographie der Schauspielerin und dort rührt er von einer Person her, die *„belonged to Mr. Rich“* und sich Charles Taylour nennt. In einem unter dem Datum des 25. November 1730 an den Herausgeber von Mrs. Oldfields Biographie abgesandten Briefe erzählt er die Geschichte der Entdeckung der Schauspielerin konform dem ersten Berichte. Abweichungen in den Darstellungen finden sich nur bezüglich der Art, wie und der Person, durch welche Vanbrughs Rat eingeholt wurde. Nach den einen sei dies durch die Mutter, nach den anderen durch Farquhar geschehen. Einmal lesen wir auch, das Mädchen habe sich anfangs gesträubt, zur Bühne zu gehen, und man habe ihr erst lange zureden müssen. Nachher habe sie jedoch selbst erklärt, dieses Sträuben sei nur gemacht gewesen. Die Sache ist also bis auf geringfügige Einzelheiten feststehend.

Nachdem Farquhar der Bühne eine Schauspielerin zugeführt hatte, machte er ihr bald darauf ein Geschenk, welches länger gelebt und gewirkt hat als Nancy Oldfield, er reichte *The Constant Couple* ein.

VI.

The Constant Couple or A Trip to the Jubilee.

a) Äußere Geschichte.

Dieses Lustspiel wurde nach *Some Account* etc., vol. III, p. 164, gegen Schluß des Jahres 1699 auf dem Drury Lane-Theater zum erstenmal aufgeführt. Mit dieser seiner Angabe steht jedoch Genest fast ganz vereinzelt da. Leslie Stephen schließt sich ihr im letzten Teile seines Farquhar-Artikels in der *National Biography* an (*„end of 1699“*), im ersten Teile desselben Artikels nennt er jedoch das Jahr 1700 als dasjenige, in welchem der Dichter das Stück *„produced“*. Soll das nicht ein direkter Widerspruch sein, so muß er unter *„produced“* die erste Buchausgabe verstanden haben.

Überall sonst findet man die Première des Stückes ganz präzis in den Anfang des Jahres 1700 verlegt.

Dazu kommt noch ein sehr gewichtiges Moment, welches man für die Aufführung in 1700 ins Treffen führt, nämlich die Beziehung zu dem an der Wende des Jahrhunderts in Rom gefeierten Papstjubiläum, welche schon in der Wahl des zweiten Titels kenntlich wird und im Stücke selbst ziemlich bedeutsam hervortritt. Am wirksamsten war dieser Spott natürlich zu der Zeit, da man auch in den katholischen Kreisen von England *„flocked to St. Peter's with handsome offerings and fervent prayers for the conversion of the country"* (Ewald, *Life of Farquhar*, p. VIII), und wie die Jubiläumsbewegung dem Witze Farquhars den Anstoß zu den entsprechenden Szenen gab, so wird andrerseits der findige Rich kaum deren Ironisierung von der Bühne herab zu einer andern Zeit versucht haben, als nach dem 1. Jänner 1700.

Diese landläufige Argumentation erscheint mir jedoch wenig beweiskräftig. Die Feier des Jubeljahres begann in Rom am Christabend des Jahres 1699 und dauerte vierzehn Tage. Die Agitation für den Besuch der Festlichkeiten von Seite der Engländer mußte schon lange vorausgegangen sein, zumal das Reisen zu jener Zeit viel beschwerlicher war als heute und eine Wallfahrt nach Rom längere Zeit in Anspruch nahm. Warum sollte demnach die Anregung zu der Satire auf dieses Jubiläum dem Dichter nicht schon früher durch die gewiß auch in England ziemlich lebhaft betriebene Agitation gegeben worden sein und warum hätte die Aufführung zu einer Zeit weniger wirksam sein sollen, da alles von den Vorbereitungen zu dem Feste sprach, als da dasselbe bereits im Gange war? Auch spricht Clincher sen. immer nur davon, daß er zum *Jubilee* gehen **werde,** und daß er damit nicht etwa das ganze Jubeljahr meint, während welches die sonst vermauerte heilige Pforte geöffnet bleibt und nach katholischer Vorstellung der Quell der Gnade und des Ablasses fließt, ersieht man deutlich aus der Erklärung, welche er seinem Bruder gibt: *„Why, the Jubilee is the same thing with our Lord Mayor's day in the city! there will be pageants and squibs, and rareeshows, and all that, sir"* (II, 1). Da er ferner noch einen Monat in Amsterdam bleiben will, um dort Studien über Dichtkunst

zu machen, müssen die Geschehnisse des Stückes sich einige Monate vor dem Jänner 1700 abgespielt haben.

Darum könnte es der Dichter freilich noch immer in 1700 geschrieben, und wenn schon dies nicht der Fall war, der Theaterdirektor in diesem Jahre dem Publikum vorgeführt haben. Aber aktuell wie Farquhar immer ist, hätte er in jenem Falle aus der **unmittelbaren** Gegenwart geschöpft, und wenn das Stück zur Zeit des Jubiläums geschrieben wäre, hätte er es gewiß nicht an Anspielungen auf die Festlichkeiten selbst fehlen lassen, nicht immer nur der Vorbereitungen zu der Reise Erwähnung getan. Hätte aber die **Aufführung** später stattgefunden, so würde er aus eben demselben Aktualitätsbedürfnisse wenigstens im letzten Momente noch einiges eingefügt haben, was auf das Jubiläum selbst Bezug hat. Bei näherem Zusehen spricht also gerade die Beziehung auf das Jubiläum für die letzten Monate von 1699.

Wenn die ältesten und sonst verläßlichen Biographen bei einem Stücke, das *A Trip to the Jubilee* heißt, fast einstimmig 1700 als Aufführungsjahr ansetzen, so fällt das nicht so schwer in die Wagschale. Das Jahr 1700 für ein solches Stück anzusetzen, lag eben viel zu nahe, als daß nicht sogar ernste Kritiker die gewohnte Vorsicht außer acht gelassen hätten. Hier scheint einmal einer jener nicht allzu seltenen Fälle vorzuliegen, in denen das Nächstliegende nicht das Wahrscheinlichste ist. Genest, dessen Augenmerk, dem Charakter seiner Arbeit entsprechend, vorzüglich auf Genauigkeit in den Daten gerichtet sein mußte und dem ein reiches Material zur Verfügung stand, verdient wohl auch hier Glauben.

Der Einwand, daß er die Kalenderverschiedenheit nicht berücksichtigt habe und nach der alten Rechnung die Zeit vom 1. Jänner bis zum 24. März 1700 inklusive noch dem Jahre 1699 zuweist, gilt für ihn entschieden nicht. Ich habe mich vielmehr durch zahlreiche Stichproben davon überzeugt, daß er in einer jeden Zweifel ausschließenden Weise die Daten angibt und daß überall dort, wo ein Datum ohne jeden Zusatz gegeben ist, der neue Kalender zugrunde liegt. Allerdings ist als erstes in der Liste der 1700 am Drury Lane-Theater aufgeführten Stücke Fletchers

Lustspiel *The Pilgrim* in der Bearbeitung von Vanbrugh angesetzt, welches, wie das dessen Beschluß bildende von Dryden gedichtete Maskenspiel zur Verherrlichung der Jahrhundertswende (*Secular Masque*) beweist, erst am 25. März 1700 gespielt wurde.

Es könnte demnach den Anschein gewinnen, als ob Genest denn doch nach dem alten Kalender rechnete und die letzten Stücke, welche er unter 1699 nennt, als in der Zeit vom 1. Jänner bis 25. März aufgeführt, schon dem folgenden Jahre angehörten. Doch ein Vergleich mit den übrigen Teilen des Werkes läßt diese Annahme vollständig ausgeschlossen erscheinen. Wenn vielleicht einige Kritiker mit Rücksicht darauf 1700 angesetzt haben, befanden sie sich im Irrtum. *The Pilgrim* ist eben die erste Première (in der Vanbrughschen Bearbeitung nämlich) des Jahres, und über die früher gegebenen Stücke fand Genest in seinen Quellen nichts vor. Ja diese absolute Öde an Premièren zwingt vielmehr zu der Annahme, der Direktor habe angesichts des großen Erfolges des *Constant Couple* keine anderen anzusetzen nötig gehabt. Während der ersten drei Monate von 1700 mag Rich jenen beispiellosen Erfolg zu verzeichnen gehabt haben, von dem Mrs. Centlivre in der Vorrede zu *Love's Contrivance* spricht: *„I believe Mr. Rich will own he got more by the Trip to the Jubilee with all its irregularities, than by the most uniform piece the stage could boast of ever since.“*

Wenn es nämlich nach den früheren Darlegungen auch wahrscheinlich ist, daß das Stück zum erstenmale auf die Bühne kam, ehe die Jubiläumsfeierlichkeiten in Rom begannen, so folgt daraus nicht, daß es aufhörte zu wirken, nachdem die heilige Pforte in der Peterskirche geöffnet worden war. Sobald es einmal die Gunst des Publikums sich erobert hatte, blieb ihm dieselbe so lange treu wie kaum einem andern Stücke. Mag auch die Neuinszenierung der Ben Jonsonschen Lustspiele *The Fox, The Alchemist* und *The silent Woman* in jene Zeit fallen (Ende 1699 oder Anfang 1700), so kann denselben doch die von Malone beigelegte Bedeutung nicht zugesprochen werden. Nicht aus Verlegenheit setzte Rich diese Stücke aufs Repertoire, sondern weil er bei aller Beliebtheit des Farquharschen Lust-

spiels doch nicht ohne Unterbrechung ein Stück geben konnte. Damals hatte sich noch nicht jene eigenartige und für uns Festländer so überraschende Praxis auf der englischen Bühne herausgebildet, welche von dem Grundsatze ausgeht: ein Stück, eine Saison, ein Personal; jene für das Bühnenwesen der Gegenwart so unselige Einrichtung, welche nicht unwesentlich dazu beigetragen hat, daß sich alle namhafteren schriftstellerischen Talente von der Bühne ab- und dem Romane zuwandten, daß selbst ein Jones und Pinero sich auf ihrer Höhe nicht behaupten konnten. Rich mußte bei seinem Publikum für größere Abwechslung sorgen, und die Aufführung anderer Stücke zeugt ebensowenig gegen den Erfolg des unsrigen wie die von Doran, p. 95, zitierte Stelle aus einem *Christmas* datierten Briefe Vanbrughs an den Earl of Manchester: *„Matters run very low with the players this winter. If Congreve's play don't help 'em, they are undone. 'Tis a comedy, and will be played about six weeks hence. Nobody has seen it yet.“* Vanbrugh denkt in erster Linie an das Lincoln's Inn Fields-Theater, auf welchem tatsächlich Ende Februar 1700, spätestens anfangs März, Congreves *The Way of the World* aufgeführt wurde, ohne jedoch dem Theater zu helfen, da es nicht einschlug; im übrigen galt ja der literarischen Gilde oder Clique Farquhar nicht als ebenbürtig, und wenn sich das Publikum von dem „Possenreißer“ unterhalten ließ, so war das in ihren Augen keine Rettung des Theaters, sie ärgerte sich vielmehr über den verderbten Geschmack der Theaterbesucher und blickte mit scheelen Augen auf den jungen Iren, der ihnen nachgerade gefährlich zu werden begann. Besonders der Erfolg des *Constant Couple* mußte sie sehr beunruhigen. Wir sind wohl heute nicht mehr in der Lage zu kontrollieren, ob die Berichte der älteren Biographen richtig sind, welche von 53 Vorstellungen in der ersten Saison (1699—1700) zu London und von 23 in Dublin zu melden wissen.

Malones Bedenken gegen diese Ziffern lassen sich aber umso leichter zerstreuen, wenn man wie wir die Première schon im November 1699 stattfinden läßt. Bis zum 13. Juli 1700, an welchem Tage nach einem von Genest kopierten Manuskript im *British Museum* die Sommer-Saison mit unserem Lustspiele geschlossen wurde — zugleich war dies

das dritte Benefiz des Dichters,[1]) auch dies eine äußerst seltene Bevorzugung —, konnte das Stück immerhin 53mal gespielt worden sein, wenn die Zahl auch etwas hoch gegriffen scheint. Wäre es aber nur achtzehn- bis zwanzigmal gegeben worden, was Malone als das Allerhöchste zugestehen will, so würde man z. B. Gildons Äußerung in *Comparison between the two Stages: „Never did any thing such wonders"* ebensowenig begreifen wie das schon zitierte Urteil der Mrs. Centlivre.

Auf die günstige Aufnahme des Stückes deutet schon das Motto, welches Farquhar der ersten Buchausgabe vorsetzte:

> *„Sive favore tuli, sive hanc ego carmine famam;*
> *Jure tibi grates, candide lector, ago."*
>
> (Ovid., Trist., lib. IV, eleg. 10)

Dediziert ist der erste Druck einem Sir Roger Mostyn, Bart., of Mostyn-hall in Flintshire (Nord-Wales). In dieser Dedikation sind nur zwei Stellen interessant. *„The same modesty which recommended this play to the world"* geht wohl auf das Anspruchslose und Natürliche in seinem Wesen und dichterischen Gehaben, welches gegenüber der prätentiösen Gespreiztheit vieler anderer Literaten auf das Publikum guten Eindruck gemacht habe; zum Schluß erfahren wir, daß *„the play has had some noble appearances to honour its representation"*. Wer mit den vornehmen Besuchern gemeint ist, konnte ich weder Farquhar noch einer andern Quelle entnehmen. In der folgenden *Preface to the Reader* gesteht er mit einer Art bescheidenen Stolzes dem Stücke einige Schönheiten zu. Er würde ja das Urteil des Publikums in unverschämter Weise unterschätzen, wenn er zu bescheiden wäre. Allerdings darf der Erfolg nicht auf *„the pure merits of the cause"* zurückgeführt werden, aber ebensowenig auf eine zu seinen Gunsten arbeitende Clique, da er noch viel zu unbekannt ist. Dies hat aber eben sein Gutes. Unbekannt und unbedeutend, wirbt er keine Freunde, weckt aber auch nicht den Neid der großen *Wits*, wie er andrerseits über

[1]) Thomas Wilkes spricht von vieren, doch da für London überall nur drei angegeben werden, dürfte er in seiner bisweilen dunklen Kürze auch das Dubliner Benefiz mitgezählt haben.

der Bosheit der kleinen steht. Überdies ist er immer noch ein Fremder und gegen solche sind die Engländer stets nachsichtig. Endlich hat er weder die Damen beleidigt noch die Geistlichkeit verletzt, es ist eine Komödie ohne *„smut and profaneness“*. Ohne den Namen Colliers zu nennen, macht er vor ihm doch seine Verbeugung, ein Beweis, daß dessen Schrift gewirkt hat. Wie viel oder wie wenig er sich im Lustspiel selbst an dessen Vorschriften gehalten, wird die folgende Analyse lehren. *The Trip to the Jubilee* ist ein unregelmäßiges Stück, das gibt er zu, aber erst bis er findet, daß regelmäßigere Stücke größeren Erfolg erzielt haben, will er mit den Kritikern über *decorums* u. s. w. sprechen.

Diese Vorrede an den Leser ist endlich ganz besonders wichtig durch die, wie man herausfühlt, aufrichtigen Worte der Anerkennung, mit welchen er der Leistungen der Schauspieler am Drury Lane-Theater gedenkt. Er darf mit Recht sagen, *„that de theatre royal affords an excellent and compleat set of comedians“*. Powell, welcher den Obersten Standard gab, fehlte nichts als Fleiß und Nüchternheit, um nächst Betterton sich zum ersten Schauspieler seiner Zeit zu erheben; immerhin leistete er trotz seiner Faulheit und Trunkenheit Großes; daß der Tom Errand eine Glanzleistung Joe Haynes' war, wurde schon erwähnt. Norris lebte sich so sehr in die Rolle des Dicky ein, daß er seinen eigenen Namen Henry verlor und auf den Theaterzetteln später sehr oft Jubilee Dicky genannt wurde. Die beiden Brüder Clincher waren in den richtigen Händen, da man sie William Pinkethman und William Bullock anvertraute, von welchen besonders der erste der Liebling der Galerie war, mit der er sich oft durch kühne Improvisationen in Verbindung setzte und die er schon durch seine Grimassen amüsierte. Mehr der ernsten und fleißigen Richtung Wilks' gehören die Darsteller von Smuggler (Ben Johnson) und Vizard (John Mills) an. Auch die weiblichen Kräfte standen den männlichen nur wenig nach. Vor der Oldfield war Mrs. Verbruggen (Lady Lurewell) die erste Größe in der Komödie, und Mrs. Rogers, die prüde, fast zimperliche Schauspielerin, die zwei Jahre vorher das Gelübde der Keuschheit auf offener Bühne in einem Epilog abgelegt hatte (allerdings hielt sie es nicht), war die wirksamste Angelica. Mrs. Powell

konnte in dem Stücke allerdings ihre Fähigkeiten nicht ganz entfalten, doch für die durch eine Mrs. Moor gegebene Parly bot sich umso reichlichere Gelegenheit zur Unterhaltung des Publikums.

Sie alle überragte aber Wilks, der in seinem Sir Harry Wildair eine Leistung bot, die seither von niemandem erreicht, geschweige denn übertroffen wurde. Farquhar versteigt sich zu der Äußerung: „*Whenever the stage has the misfortune to lose him, Sir Harry Wildair may go to the Jubilee.*" Wilks teilt sich mit Farquhar in die Ehren des großartigen Erfolges. Der Sir Harry Wildair war sein erster Originalcharakter und begründete seinen Ruhm in London. So sehr indentifizierte man ihn mit dieser seiner großartigen Schöpfung, daß „*whatever Wilks is acting, the vulgar spectators turn their thoughts upon Sir Harry Wildair*" (Tatler, 19), und Steele, dessen Urteil über Farquhar und speziell über dieses Stück ein recht hartes ist, sieht in dessen Erfolg nur ein Beispiel „*of the irresistible Force of proper Action*". Dieses Urteil wurde am 23. Mai 1709, einen Tag vor einer neuerlichen Aufführung des Stückes, gefällt und gründet sich natürlich auf eigene Anschauung. Wahrscheinlich hatte Steele das Lustspiel vorher schon öfters gesehen; *The Constant Couple* verschwand nämlich nicht vom Repertoire, solange Wilks auf der Bühne wirkte, und auch im Lincoln's Inn Fields-Theater mögen sie es an Versuchen nicht haben fehlen lassen, es dem Drury Lane-Theater gleichzutun. Näheres ist hierüber nichts bekannt, jedenfalls aber überstrahlte Wilks' leuchtendes Gestirn so sehr jedes andere bescheidenere Licht, daß diese Versuche einer Konkurrenz mit einigem Erfolg erst wieder aufgenommen werden konnten, da Wilks' Stern im Erbleichen war. In *Some Account* finden wir denn auch erst unter dem Datum des 22. März 1730 eine Aufführung des Stückes als Benefiz des Schauspielers Ryan am Lincoln's Inn Fields-Theater. Nach dem Tode Wilks' lag der Charakter des Sir Harry allerdings nicht „*dormant for ten years*", wie Thomas Wilkes sagt, der überhaupt in seinem ganzen Bericht über die Bühnengeschichte des Sir Harry merkwürdig ungenau ist. Er schreibt: „*After the death of Mr. Wilkes this Character lay dormant for ten years; at last Mr. Thomas Cibber attempted*

it, but instead of giving a real likeness of the fine gentleman it proved a fop, which must be considered as a caractura. Those few who have attempted this character since have proved very unsuccessful, it is therefore now consigned to the women; amongst whom, the preference was given with great propriety to the late celebrated Mrs. Woffington". Das Stück wurde nach Wilks' Tode auf allen Theatern zu wiederholtenmalen gegeben, und der Thomas Cibber, dessen Spiel der Biograph Farquhars so scharf tadelt, ist Colley Cibbers Sohn Theophilus, welcher schon am 28. März 1733, also ein halbes Jahr nach Wilks' Tode (27. September 1733), auf Wunsch sich in dessen Glanzrolle versuchte. Nach zehn Jahren trat allerdings der erste hervorragende Mime an diese Aufgabe heran, nämlich David Garrick, dessen Partnerin am ersten Abend (17. März 1743) die obengenannte Mrs. Woffington, am zweiten (19. März 1743), deren erbitterte Gegnerin Mrs. Clive war. Nun ist es allerdings richtig, daß weder der große Garrick noch Woodward (1749) noch O'Brien (1762), welche später den Sir Harry zwingen wollten, Farquhars Prophezeiung Lügen straften, nach welcher das Schicksal dieses seines Musenkindes auf den Schultern von Wilks ausschließlich ruhe.

Männliche Schauspieler wenigstens haben diesen nicht erreicht. Jedoch Mrs. Woffington hatte diese Hosenrolle schon vor dem ersten Auftreten Garricks als Sir Harry gespielt, und zwar zwischen 1737 und 1740 in Dublin und am 29. November 1740 in Covent Garden zu London („*by particular desire*", sagt der Theaterzettel, und „*she represented the character with so much ease, elegance and propriety of deportment, that no male actor has since equalled her in it — she acted it 20 times the first season, and while she continued on the stage, the managers found it their interest frequently to announce her for Sir Harry*" (Genest, vol. II, p. 633). Garrick setzte also, wie es scheint, seinen Ehrgeiz darein, die Woffington aus der Gunst des Publikums auszustechen, erzielte aber nichts, wie man schon daraus ersieht, daß er die Rolle nur dreimal spielte und sie dann wieder an die Schauspielerin abgab, welcher später von anderen Männern ebenso unglücklich Konkurrenz gemacht wurde. Unstreitig gehört aber *The Constant Couple* zu jenen Stücken, welche

durch den Wandel der Zeiten und der Geschmacksrichtungen hindurch sich eine unverwüstliche Frische bewahrt und noch tief ins 19. Jahrhundert hinein Tausende von der Bühne herab unterhalten haben. Es erschien schon 1699 die erste Buchausgabe, der eben Motto, Dedikation und Vorrede an den Leser entnommen sind (nicht erst 1710, wie man in *A Dictionary of English Authors by R. Farquharson, Sharp etc.* liest), und so trugen Bühne und Buchdruck gemeinsam zur Verbreitung und Popularisierung des Werkes bei, welches übrigens auch für die deutsche Literatur von großer Wichtigkeit ist. Der von einem Freunde geschriebene erste Prolog enthält die öfters zitierten Verse:

„Some authors court the few, the wise, if any;
Our youth's content, if he can reach the many",

welche man zur Charakteristik der dichterischen Bestrebungen Farquhars und seines cliquefeindlichen Wesens mit Recht herangezogen hat. Im übrigen beruhigt der Vortragende auch das Theaterpublikum, besonders dessen schönere Hälfte, über die Moralität des Stückes (wie der Dichter in der Vorrede an den Leser): *„The ladies safe may smile: for here's no slander . . . No smut, no lewd-tongued beau, no double entendre."* Da er die wechselnden Geschicke der Schauspielhäuser mit so warmer Anteilnahme verfolgt, kann er nicht umhin, den Verfall des Dorset Garden-Theaters zu beklagen. Gemeint ist damit das Haus, dessen Bau im Jahre 1671 in Salisbury Court, Fleet Street, beendet wurde und in welches die Truppe des Herzogs alsbald aus den viel beschränkteren Räumen in dem Lincoln's Inn Fields-Theater übersiedelte, während das letztgenannte Theater wiederum, nachdem das Drury Lane-Theater im Jänner 1672 abgebrannt war, die Gesellschaft des Königs für einige Zeit aufnahm, bis nämlich am 26. März 1674 das neue königliche Schauspielhaus in Drury Lane eingeweiht wurde. Viel länger blieb *The Duke's Company* in Dorset Garden; nach der Vereinigung beider Truppen im Jahre 1682 wurde zwar hauptsächlich in Drury Lane gespielt (das erste Theater in Lincoln's Inn Fields wird seit 1671 nicht mehr benutzt), daneben wurden aber besonders Opern in Dorset Garden gegeben. Nachdem Betterton 1695

in das neue Haus in Lincoln's Inn Fields eingezogen ist, bleibt Dorset Garden gewissermaßen eine Filiale von Drury Lane, verfällt aber während dieser Zeit immer mehr. In dem Jahre, von welchem hier die Rede ist, hat es Rich offenbar ganz dem eigentlichen Theaterzwecke entfremdet, indem er es zu allerhand gauklerischen Vorstellungen hergab. Joe Haynes, welcher diesen Prolog vortrug, bricht den Stab über den schönen Bau:

„Poor Dorset-garden-house is gone;
Our merry meetings there are all undone."

Er behielt recht. Nicht einmal die Seiltänzer- und Taschenspielerkünste wie die Clownwitze und der Singsang, über deren Überhandnehmen z. B. Tom Brown in seinen Briefen so beweglich klagt, vermochten den Verfall aufzuhalten. Seit 1706 wurde in Dorset Garden nicht mehr gespielt und drei Jahre später das Haus niedergerissen. Die Art und Weise, wie der Dichter die Personen des Stückes dem Publikum vorstellt, wird uns später mehr interessieren, wenn wir sie kennen lernen. Ehe wir aber dem von Farquhar in dem Schlußverse erteilten Ratschlage folgen: *„Hear it, read, try, judge, and speak as you find!"*, müssen wir noch kurz eines zweiten Prologs Erwähnung tun, welcher dem Stücke in einigen Ausgaben vorgedruckt ist. Derselbe ist geschrieben und gesprochen worden, nachdem das Lustspiel bereits öfters mit großem Beifall aufgeführt worden war, und ist eigentlich eine Polemik gegen die Behandlung, welche der Dichter von Seite der Kritiker erfuhr. Sein einziges Verbrechen in den Augen dieser Herren bestand darin, daß er gefiel, daß seine Farce volle Häuser machte, während drüben im neuen Theater gute Stücke vor leeren Bänken gespielt wurden. Als schon gar nichts mehr verfing, da begannen sie *„to fright the boxes with old Shakespeare's ghost"*.

„Let Shakespeare, then, lie still, ghosts do not good;
The fair are better pleased with flesh and blood!"

ruft seinen Widersachern der übermütige Dichter zu. In schonungsloser Weise springt er mit der Kritik und dem Konkurrenztheater um. Die Ironie, mit welcher er erklärt,

er habe sein Stück nur darum bei den *Patentees* eingereicht, weil es schlecht sei und den Inhabern des Lincoln's Inn Fields-Theaters bei ihren *„wretched cheers“* doch mit schlechter Ware nicht geholfen werden könne, würde man dem gutmütigen Farquhar ebensowenig zumuten wie die scharfen Spitzen gegen die anderen Lustspieldichter und die energische Geltendmachung der Ansprüche der lebendigen Gegenwart gegenüber der toten, wenn auch großen Vergangenheit, die durch Shakespeare repräsentiert erscheint.

Für uns sind diese 37 Verse wichtig, weil sie zeigen, welche Aufregung der Erfolg des *The Constant Couple* in literarischen und Theaterkreisen hervorgerufen: wie sich über den jungen, harmlosen Dichter, dem es gelungen war, durch seine Farce die Stadt zu unterhalten, die volle Schale des Unmutes von Seite der maßgebenden Kreise ergießt; wie der eigene Mißerfolg, schmerzlicher geworden durch den Erfolg des andern, sie den Ärger unter der Maske höhnender Verachtung zu verbergen treibt; wie aber auf der andern Seite sich eine Partei um Farquhar zu scharen beginnt, welche in ihm das ursprüngliche Talent bewundert und ihn gegen die Clique mit den Waffen verteidigt, die der Autor des Prologs vor uns so wuchtig schwingt. Daß Farquhar wirklich diesen Prolog verfaßt hat, geht aus den folgenden Worten hervor, welche schon in der Gesamtausgabe der dramatischen Werke unseres Dichters von 1736 dem Titel *A New Prologue* beigegeben sind: *„In answer to my very good friend Mr. Oldmixon, who, having two plays damn'd at the Old House had a mind to curry Favour, to have a third damn'd at the New.“* John Oldmixon war wirklich Farquhars Freund, und es ist noch ein Epilog erhalten, welchen Farquhar zu Oldmixons Oper *The Grove, or Love's Paradise* im Jahre 1700 geschrieben hat (vor der im *British Museum* befindlichen Einzelausgabe dieses Musikdramas abgedruckt mit der ausdrücklichen Angabe: *„Writ by Mr. Farquhar“*). Auch dieses Stück fiel in Drury Lane durch, wie zwei Jahre vorher *Amyntas, a Pastoral* von demselben Verfasser. Ärgerlich über diesen Mißerfolg wollte sich Oldmixon mit seinem nächsten Stücke der Konkurrenzbühne zuwenden, wie denn auch tatsächlich sein bestes Werk *The Governor of Cyprus* 1703 im Lincoln's Inn Fields-Theater aufgeführt

wurde. Dabei mag er sich auch über den großen Erfolg von *The Constant Couple* aufgehalten und Vergleiche zwischen beiden Bühnen angestellt haben. Dies der äußere Anlaß zur Entstehung des Prologs.

Tatsächlich machte Betterton zu Ende des Jahres 1699 und zu Anfang 1700 im Lincoln's Inn Fields-Theater Experimente mit der Wiederbelebung Shakespeares. Auf Heinrich VIII. folgte Heinrich IV., 1. und 2. Teil, das nächste Shakespeare-Stück war *Measure for Measure*, in der Bearbeitung von Davenant, letzteres nach Malones Annahme im Februar 1700. Daß aber diese Aufführungen nicht gefallen hätten, finde ich nirgends direkt angegeben, jedenfalls wartete man auf etwas Neues: Congreve sollte der Retter in der Not werden, auch der vorhin zitierte Brief Vanbrughs erhofft von diesem neues Leben für die Bühne. Aber selbst *The Way of the World* schlug nicht ein, das Stück, auf welches man alle Hoffnungen gesetzt hatte, und so griff man denn bald nach der ersten Aufführung dieses letzten Lustspiels von Congreve (kurz vor dem 12. März 1700) wieder zu Shakespeare, umsomehr als die Versuche mit anderen Stücken (*Generous Choice* und *Fate of Capua*) mißglückten. Erst die *Ambitious Step-Mother* von Rowe, gegen das Ende des Jahres, brachte das Theater wieder in die Höhe.

Der Angriff auf das andere Theater blieb nicht unerwidert. Der schon erwähnte Theaterzettel sagt unter anderem: „*In answer to a scandalous Prologue spoken against it at the other house.*" Diesen Prolog konnte ich allerdings nicht entdecken.

b) Analyse.

Der Hauptheld des Stückes ist Sir Harry Wildair, der eben aus Paris zurückgekehrte, ewig heitere und lebenslustige Baronet, über dessen Leben stets ein heller Glücksstern geleuchtet.

Vizard gibt mit einer vom Neide nicht freien Anerkennung die Entwicklungsgeschichte des Wildairschen Glücklich in der Wahl seines Vaters, nicht nur mit Rücksicht auf dessen Reichtum, sondern auch weil dieser so vernünftig war, für eine „*genteel and easy education*" seines Sohnes zu sorgen, „*free from the rigidness of teachers and pedantry of*

schools", dankt er einem freundlichen Geschicke einen gesunden und kräftigen Körper und ein heiteres, Geselligkeit und frohen Lebensgenuß liebendes Naturell. Unglück und Mißgeschick hat bisher keinen Tropfen Wermut in den Becher seines Glückes fließen lassen, nicht verbittert durch des Schicksals Tücke, hat er in seinem ganzen Wesen etwas Sonniges und Klares, und wo er erscheint, strahlt etwas von jenem Lichte auf die anderen über. Nirgends aufgehalten in seinem Sturmeslaufe durch das Paradies des Lebens, hat er immer tollere Sprünge gemacht und so ist er der Wildair geworden, von dessen Abenteuern man in den Kreisen der Londoner Lebewelt oft zu sprechen Anlaß hatte. Er kann zwar auch im Ernstfalle seinen Mann stellen: vor etwa drei oder vier Jahren machte er einen Feldzug in Flandern mit und hielt sich dort sehr tapfer, auch vor einem Duell schreckt er nicht zurück, aber im großen und ganzen ist er doch *„an airy gentleman"* von der Art jener, wie zuerst Etheredge in seinem Dorimant einen gezeichnet hat, leicht wie der Wind, wie der Schmetterling von Blume zu Blume flatternd, überall den Honig des Genusses saugend. Von moralischen Grundsätzen läßt sich natürlich bei einem Lebemann jener Zeit nicht sprechen, aber eine seiner Eigenschaften muß doch hervorgehoben werden, an welcher wir ihn als Nachkommen des irischen Naturburschen erkennen, welchen Farquhar mehrere Monate früher unter dem Namen Roebuck über die Bretter von Drury Lane hatte tollen lassen. Harry ist *„open and fair"*, er stellt sich schon in diesem ersten Akte in bewußten Gegensatz zu Vizard, dem Heuchler, wie Roebuck an der Art seines Freundes Lovewell niemals rechten Gefallen finden konnte. Was aber dort nur angedeutet war, ist hier durchgeführt, und wenn uns Sir Harry trotz seines skrupellosen Leichtsinns nicht unsympathisch wird, so ist dies weniger auf Rechnung seines geistreichen Wesens zu setzen als seinem freien, offenen, leichten und gefälligen Auftreten zuzuschreiben, jenem Wesen, durch welches uns eben der vollendete Weltmann — von heiterem Temperament — immer anziehend erscheint.

Von den unserer Ansicht nach schlechten Seiten jener Kreise nahm Sir Harry nichts auf als das damals allge-

meine Witzeln und Geistreicheln sowie eine gewisse Skrupellosigkeit und Blasiertheit, letztere in verhältnismäßig geringem Maße:

„'Tis true, the poet has a spark just come from France,
But, then, so far from beau — why he talks sense!"

Der *Beau* fliegt in diesem Akte an uns vorüber, Clincher sen., der so lustig ist, weil er um seinen Vater „trauert", welcher sich kürzlich auf einer Fuchsjagd den Hals gebrochen hat. Der glückliche Erbe eines großen Vermögens hat auf diese Kunde hin seine Stelle bei dem alten Smuggler verlassen. Zum Modenarren und Gecken geworden, sucht er es den berühmten Mustern in allem gleichzutun; weil z. B. Sir Harry seinem Diener den Auftrag gibt: *„Order my coach about to St. James's; I'll walk across the Park"*, ordnet er sofort dasselbe an. Er bewundert besonders den „gereisten" Wildair, sogar dessen *„shoulderknot carries an air of travel in it, the sword-knot, too, bears a foreign mien"*. Mit allen Gecken der Zeit teilt er die urteilslose Bewunderung des französischen Schliffes, über den sich Farquhar hier wie in allen seinen Dramen lustig macht, die Vergötterung von all dem, was nicht bodenständig, die Nachäffung jeder fremden Mode, wie sie ja nicht nur in England gerade in den höchsten Kreisen zu verschiedenen Zeiten sich geltend machte. Der *„modish prentice"* eilt offenbar nur über die Bretter, um uns vorgestellt zu werden und den Liebling Harry durch den Kontrast in noch vorteilhafteres Licht zu setzen. Mit solchen Leuten hat Wildair nichts gemein. *„How many pounds of pulvil must the fellow use in sweetening himself from the smell of hops and tobacco? He stunk of Thames Street,"* klingt zwar nicht sehr demokratisch, bringt aber sehr wirksam die seines Erachtens nicht zu überbrückende Kluft zwischen dem geborenen Edelmann und dem plötzlich reich gewordenen Krämer zur Anschauung.

Wehrt so Clinchers Erscheinen den Verdacht des Geckentums von dem Hauptthelden ab, so gewinnt diesem die Gegenüberstellung Vizards des Heuchlers unsere vollen Sympathien als dem offenen Charakter. Was früher vom Heuchler im allgemeinen gesagt wurde, gilt hier speziell für Vizard, der sich selbst in der Nähe des Hofes, in dem Parke,

dessen Luft sogar heidnisch ist, da dort jedermanns Atem nach Atheismus riecht, von der Infektion freizuhalten weiß und — das Muster eines frommen Jünglings — selbst in dieser Atmosphäre mit erbaulicher Lektüre befaßt. Tatsächlich liest er Hobbes, wohl dessen *Leviathan*, wie denn dieser Philosoph bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts als der Typus des Atheisten, Materialisten, als der Vertreter des absolutistischen Gedankens in der Politik und des Egoismus in der Ethik in England geradezu berüchtigt war. Der Lobredner Vizards ist aber nicht besser, es ist Alderman Smuggler, und wenn Farquhar uns den Mann, welchen die Bürgerschaft zu ihrer Vertretung im Rate würdig befunden hat, als Schmuggler vorführt, der sich französische Weine in spanischen, respektive portugiesischen Fässern kommen läßt, um dem *Admiralty Court* und den vermaledeit schlauen *tidewaiters* ein Schnippchen zu schlagen, welche die Einfuhr französischer Waren in jener Zeit nicht dulden wollen, so macht er wohl damit nur seinem Ärger über das Philistertum unter den Bürgern Luft, welche seit jeher dem Theater nicht hold gewesen waren, immer am kräftigsten ins Horn gestoßen hatten, wenn es den Kampf gegen die *players* aufzunehmen gegolten hatte, und trotz aller zur Schau getragenen Gottseligkeit doch keine Bedenken trugen, Staat und Mitbürger zu betrügen. Es ist dieser alte Smuggler wiederum ein Heuchler, aber ein anderer Typus als Vizard, das Materiell-Egoistische tritt bei ihm mehr in den Vordergrund, ferner ist die Lüsternheit bei dem alten Manne doch etwas anderes, allerdings vielleicht Widerwärtigeres, aber es brachte Abwechslung und reizte zum Lachen, für Farquhar Anlaß genug, auf diesen Charakter nicht zu verzichten.

Von viel größerem Interesse — schon wegen seines Fortlebens in der deutschen Literatur — ist der Oberst Standard. Farquhar war selbst ein Angehöriger des englischen Armeeverbandes und schon in *Love and a Bottle* wimmelt es auf der Promenade von entlassenen Offizieren. Hier tritt uns nun ein solcher entgegen. *„This very morning, in Hyde Park, my brave regiment, a thousand men that looked like lions yesterday, were scattered, and looked as poor and simple as the herd of deer that grazed beside 'em“*, klagt er Vizard und Smuggler

gegenüber, ohne indes bei letzterem Verständnis für seinen Jammer zu finden. Für Smuggler ist „*a red coat and feather*“ nur „*a plague of the nation*“, er möchte am liebsten seiner Genugtuung über die Auflösung des Regiments durch ein Freudenfeuer Ausdruck leihen, das so hoch sein müßte wie das *Monument* (bei der *London Bridge* zum Andenken an den großen Brand 1666). Wenn die Rotjacken ihr Leben zum Schutze der Bürger preisgegeben haben, waren sie ja dafür bezahlt. Das Gespräch ist nichts als der derbe Ausdruck dessen, worum zu jener Zeit seit Abschluß des Ryswyker Friedens der Streit zwischen dem König und dem Parlament tobte. Jener wollte das Heer nicht geschwächt wissen, aber die Volksvertreter waren ganz entschieden gegen ein großes stehendes Heer und drangen mit den meisten ihrer Forderungen durch. Indem sie so die Macht des Königs schwächten, berücksichtigten sie allerdings zu wenig, was aus den vielen entlassenen Kriegern werden sollte. Der Oberst meint in einer Anwandlung von bitterem Ingrimm, die sparsamen Bürger mögen nun ihre Weiber wohl in acht nehmen. Er selbst will sich freilich von einem Weibe nicht erhalten lassen. Braucht man hier seine Dienste nicht, nun wohl, so wird er mit Vizard in der *Tavern at the Rummer* (zwischen Charing Cross und Whitehall) noch einmal auf die Gesundheit seines Königs und auf das Wohl seines Vaterlands trinken und dann nach Ungarn aufbrechen, um dort Dienste gegen die Türken zu nehmen. Aber wenn zwischen Ludgate und Charing Cross wieder die Werbetrommel gerührt wird, wenn sein Vaterland wieder sein Schwert braucht, dann wird er den Wirbel selbst hinter den Mauern von Buda(-Pest hören und herbeieilen. Wenn wir nun gar den wackeren Obersten noch im ersten Akte im Gespräche mit seiner Liebe belauschen und hören, wie er von Lady Lurewell Abschied nimmt; wie er, der abgedankte Offizier, mit seinem Range auch jedes Anrecht auf ihre Liebe verloren zu haben glaubt, „die nur dem Glücklichen gehörte“; wie er ihr Anerbieten, ihr Vermögen reiche für beide, stolz zurückweist, da es ihm seine Ehre nicht gestatte, derjenigen zur Last zu fallen, die er liebe; wie er endlich, da sie mit ihm zu reisen sich entschließt, in ausbrechender Liebeswonne wieder bleiben und allen

Angriffen, aller Verachtung kühn die Stirn bieten, wie er sogar ein Schurke werden und, sich selbst und seine Würde preisgebend, vor den Großen kriechen will, um sich ein Einkommen zu sichern: da kann der deutsche Leser nicht umhin, des Majors von Tellheim zu gedenken.

Wird er auch den stellenweise geradezu wahnwitzigen Ausführungen in Albrechts *Leszings Plagiate* nicht zustimmen, nach welchen des großen deutschen Dichters Ruhm sich ausschließlich auf geschickte, bewußte Plagiate gründet, so wird er doch mit Erich Schmidt (Lessing, vol. I, p. 465) eines Sinnes sein, wenn dieser sagt: „Unzweifelhaft hat Lessing aus Farquhars Stücke *The Constant Couple* mit größter Verfeinerung und Vertiefung einen Haupthebel für Tellheims Verhältnis zu Minna gewonnen.“ Ein äußerst delikates Ehrgefühl ist die Triebfeder des Handelns bei beiden. Wodurch ist aber die Ehre Standards angetastet worden? Haftet an seiner Entlassung irgend ein Makel? Hat er sich etwas zuschulden kommen lassen oder ging man wenigstens in höheren Kreisen von dieser Ansicht aus, wenn er auch unschuldig ist? — Keine Spur von alldem. Man braucht die Soldaten nicht mehr, sie kosten zu viel Geld, darum weg mit ihnen, sagt das knausernde Parlament und entläßt sie wider den Willen des Königs. Ein Stachel könnte höchstens in seiner Seele zurückgeblieben sein, daß seine Verdienste im Kriege so wenig anerkannt werden, doch das ist zu subtil. Seine Ehre ist blank und fleckenrein. Was ihm aber fehlt, ist Geld; der arme, stellenlose Mann kann nicht mehr um die Liebe der reichen Lady werben und sich noch weniger von ihr aushalten lassen. Lessing hat die Motive verstärkt. Um einen Liebhaber so niederzudrücken, so resigniert zu machen, dazu bedurfte es eines stärkeren Druckes als des durch die Not geübten. Tellheim ist an seiner Ehre gekränkt worden, man hat an seiner Ehrlichkeit gezweifelt, und ehe sein guter Ruf nicht vor aller Welt wiederhergestellt ist, darf er vor Minna nicht hintreten und ihre Hand begehren. So ist denn in dem deutschen Lustspiele tiefere psychologische Motivierung als bei Farquhar, aber auch Tellheims Hilflosigkeit tritt entschiedener hervor und weckt umso größeres Mitleid für den ungerecht Gekränkten. Er ist ein Krüppel, er kann nicht nach Ungarn

wie Oberst Standard, der, gesund an Seele und Leib, nicht untergehen wird.

So mußte denn Oberst Standards seelisches Leben vertieft, sein Körper siech gemacht werden, ehe ein Major Tellheim aus ihm hervorgehen konnte; was Lessing aber von ihm tun mußte an körperlicher Gesundheit und kriegerischem Haudegentum, war für ihn genügend, einen Wachtmeister zu schaffen, der auch nicht stillhalten mag und mit dem Prinzen Heraklius ins Feld ziehen will aus reiner Freude am Waffenhandwerk. Allerdings so ganz und gar Soldat aus Neigung ist der Oberst nicht, auch er kämpft am liebsten für sein Vaterland, aber wenn da nichts los ist, will er anderswo die Waffen schwingen. Schöner und tiefer faßt Tellheim den Beruf des Soldaten auf, wie denn überhaupt der deutsche Dichter mehr ins Innere der Seele dringt. Ist doch auch der Wachtmeister nicht ohne Herz und Gefühl, ja selbst der grobe Just zeigt mehr denn Hundetreue. Oberst Standard war unzweifelhaft Lessings Vorbild für Tellheim und zum Teil für den Wachtmeister Werner; und wenn wir nun die lange Reihe von Soldatenstücken betrachten, welche Lessings Musterlustspiel hervorrief, so wirkt Farquhar mittelbar in weite Ferne. Bald nach der *Minna* erscheint ein Stück von Gottlieb Stephanie *Abgedankte Offiziere,* und derselbe Dichter läßt, wiederum ein Farquharsches Lustspiel, nämlich *The Recruiting Officer,* benützend, ein Jahr später *Die Werber* erscheinen. *Graf von Olsbach* von Brandes (1768), *Graf Waltron* von Möller (1777) verdunkeln fast den Ruhm ihres Originals, ja bis auf Lenzens *Soldaten* läßt sich Farquhar-Lessings Einfluß verfolgen.

Besonders interessant ist es aber, daß am 23. Juli 1786 eine Bearbeitung der *Minna von Barnhelm* unter dem Doppeltitel *The Disbanded Officer, or The Baroness of Bruchsal,* im Haymarket-Theater aufgeführt wurde, als Bearbeiter wird Major Johnstone genannt. Aus Tellheim wird ein Colonel Holberg, Paul Warmans nennt sich in England der ehrliche Paul Werner, während Just den etwas sonderbaren Namen Rohf trägt. Der Wirt wird Katzenbuckel getauft, der Name Minnas ist schon im Titel angegeben und in Lisetta erkennt man unschwer das Kammerkätzchen

(nur der französische Glücksritter fehlt). Es wurde elfmal aufgeführt, und Genest meint, der *Plot* sei für fünf Akte zu *„slight“*, im ganzen sei es aber ein ziemlich gutes Stück. Erich Schmidt behauptet, es sei das erste deutsche Stück gewesen, welches auf die englische Bühne gekommen sei. Ich finde in Genest nichts davon erwähnt; daß es eine *„adaptation from the German of Lessing“* ist, verzeichnet er allerdings. Der Bearbeiter hat sich ziemlich genau an das Original gehalten, obwohl er in der an die Adresse der Königin gerichteten Dedikation erklärt: *„I own, this play and Lessing's are materially different.“* Seinem eigenen Geständnisse nach stand ihm der bekannte Dramatiker und Kritiker Colman als Berater zur Seite, und dieser war es auch, welcher den Prolog schrieb, aus dessen Fassung man allenfalls den Schluß ziehen könnte, vorher sei kein deutsches Stück in England gespielt worden:

„To-night a new adventurer vents his stock,
And brings from the Rhine some good old Hock.“

Colmans „überlegener Einsicht“ fügte er sich auch trotz seines gegenteiligen Urteils, als er den Onkel Minnas und dessen bedeutsames Auftreten im fünften Akte ganz aus dem Spiele ließ. Riccant de la Marlinière ist im englischen Stücke kein Spieler, der Count Bellair (der Name ist Farquhars *The Beaux Stratagem* entlehnt) ist nur ein windiger, eitler, prahlerischer Geselle, der zur Erhöhung des komischen Effektes in kotbespritzten Kleidern hereintänzelt, von einem bevorstehenden Duell mit dem ungeschickten Deutschen flunkert, welcher seine Kleiderpracht so zu Schanden gemacht, und die Baronin mit Komplimenten über ihre Schönheit unterhält. Dieser Bellair ist für die derbe Komik der Engländer zugeschnitten, aber recht ungeschickt. Sonst ist weder am Charakter der Hauptpersonen noch an der Handlung etwas geändert, und der Ring spielt dieselbe Rolle wie bei Lessing. Uns interessiert hier vornehmlich, auf welchen Umwegen der entlassene Oberst Standard sich wieder die englische Bühne eroberte.

Übrigens hatten die Engländer Gelegenheit, das Urbild mit der Kopie zu vergleichen, denn am 29. März 1785 sowie am 2. Mai 1788 und am 30. Juli 1789, also kurz vor

und nach der Aufführung der Johnstoneschen Bearbeitung, wurde auch *The Constant Couple* gegeben. Seit 1799, in welchem Jahre die erste regelmäßige Übersetzung der *Minna* unter dem Titel *The School for Honor, or The Chance of War* erschien, die nur einzelne Namen ändert (Lady Louisa Barnhelm, Earl of Barnhelm, Trim [Just], Warner [Werner], Shark [Wirt], Tryall [Diener der Gräfin], Mrs. Shadley [Dame in Schwarz]), konnten sie auch Lessing mit seinem Bearbeiter in Parallele treten lassen. Uns hat es sich bei dieser Entwicklung des Hauptcharakters im Farquharschen Stücke nur darum gehandelt, die Geschicke des entlassenen Offiziers auf der englischen und deutschen Bühne zu verfolgen und zu untersuchen, wie sich bei diesen Wanderungen durch verschiedene Länder und Zeiten sein Wesen geändert hat. Dabei sind wir zu dem Schlusse gekommen, Farquhar sei viel zu sehr an der Oberfläche geblieben und seine Kunst der Charakteristik habe nicht an die schwere Aufgabe herangereicht, statt des polternden, bramarbasierenden, barschen, im Grunde aber gutmütigen Soldaten, der seit Plautus sich auf dem Theater behauptet hatte, einen tiefer angelegten Menschen zu zeichnen, der in seinem äußeren Wesen wohl noch etwas von der militärischen Geradheit, vielleicht sogar Barschheit bewahrt hat, aber seinen Beruf edler auffaßt und in puncto Ehre ein überfein entwickeltes Gefühl bekundet. Immerhin verdient er schon für die Absicht, einen Charakter zu schaffen, der nicht über die Schablone gelegt ist, volle Anerkennung; denn *„satis est voluisse in magnis"*. Wenn der Major von Tellheim auch eine aus dem Leben gegriffene Figur ist (Major von Kleist), die erste Anregung empfing Lessing doch durch Farquhar. Endlich sei hier noch auf einen Zug im Wesen des Farquharschen Obersten hingewiesen, der schon am Schlusse des ersten Aktes hervortritt. Standard kann sich an Intelligenz mit Tellheim absolut nicht messen, der englische Dichter konnte sich noch nicht ganz von der traditionellen Bühnenfigur emanzipieren, und so bekommt denn der Charakter des Obersten einen Zusatz von ehrlicher Dummheit, möchte man sagen, den Lessing von ihm wohlweislich ferngehalten hat.

Dies führt uns wieder auf eine der Hauptquellen Farquhars, nämlich auf das im Jahre 1699 in London erschienene

Büchlein *The Adventures of Covent Garden, in Imitation of Scarron's City Romance,* welches auf 58 Seiten in einem allerdings an Scarron gemahnenden Tone, aber vielfach sehr unbeholfen und schwerfällig folgende Geschichte erzählt: Ein junger Mann, Peregrine, welcher der Poesie und Bühne nicht fernsteht und eben im Theater ist, wird von einer Dame zu sprechen gewünscht. Es ist seine Emilia, seine Jugendliebe, welche, dem strengen Gebote der Eltern folgend, ihren Peregrine aufgegeben und einem reichen Gatten die Hand gereicht hat. Jetzt ist sie diesem entflohen und hat in Bow Street, Covent Garden, Wohnung genommen. Ihr gegenüber logiert die ehrbare und vermögende Dame, der Peregrine eben den Hof macht und die er bald heimführen soll. Jetzt aber wird Selindens Bild durch das Emiliens vollständig aus seinem Herzen verdrängt.

Einmal, in einem Gasthause, trifft er mit einem Captain zusammen, der sich der Liebe einer Dame rühmt, welche in der Mitte der Bow Street wohnt. Der Offizier meint Emilia, welche den armen Peregrine mit dem Obersten und anderen Männern betrügt. Peregrine bezieht dies auf Selinda, und wenn er sie auch nicht mehr zu lieben glaubt, kränkt es ihn doch, einen Rivalen zu haben, der sich größerer Gunst rühmen darf. Als er infolge der Abwesenheit Emiliens und der direkten Einladung der eifersüchtig gewordenen Selinda nächstens bei dieser weilt, hält er ihr dies vor. Sie erklärt, keinen Captain zu kennen, und legt ihm nahe, sich an dem Schänder ihres Rufes mit der Waffe in der Hand zu rächen. Vorher soll er sie aber zur *Bartholomew-Fair* begleiten. Dort sieht er seine Emilia an der Seite des Lord C... in zärtlicher Vertraulichkeit. Dadurch Selinden noch näher gerückt und doch noch von der Liebe zu Emilien nicht geheilt, schickt er dem Captain durch einen Dienstmann die Aufforderung zum Duell. Da der Offizier am nächsten Tage zur bestimmten Stunde sich hinter dem Montague House nicht sehen läßt, geht Peregrine nach zwei Stunden weg. An Emiliens Hause vorbeischreitend, sieht er am Fenster den Captain und neben ihm Emilia. Wütend stürmt er die Treppe empor. Emilia kommt ihm liebevoll entgegen, im Zimmer ist ein in Uniform gesteckter Dienstmann, angeblich der Dienstmann des Lords, den sie alsbald wegschickt.

Peregrine traut seinen Augen nicht und bittet schließlich die Ungetreue um Verzeihung. In der Tat hatte der Dienstmann seine Botschaft an den Captain am Vortage nicht ausrichten können, er suchte diesen daher, wie man ihm angewiesen hatte, am nächsten Tage morgens bei Emilia auf. Während er den Zettel überreichte, ging Peregrine vorüber und wurde auch oben bemerkt. Nun mußten Captain und Dienstmann die Kleider wechseln, jener ging unbeachtet als Dienstmann an dem hinaufstürmenden Peregrine vorüber treppab, dieser spielte seine Rolle, brannte aber dann in den schönen Kleidern durch. Der Captain als Dienstmann wird nun zuerst von Peregrine geprügelt, weil er die Botschaft nicht ordentlich ausgerichtet, später von des Dienstmanns Weib für den Mörder ihres Gatten gehalten, da er dessen Kleider trage, und vor den Richter gebracht. Wegen Mordes angeklagt, wird er endlich durch die Aufklärungen Emiliens gerettet und Peregrine, der Gefoppte, von seiner Liebe geheilt.

Leigh Hunt schreibt einen Anteil an der Autorschaft dieser Erzählung Farquhar zu, weil in ihr ein Gedicht auf die Nacht vorkommt, das sich auch in den *Miscellanies* unseres Dichters findet. Man braucht aber das Büchlein nur zu lesen — im *British Museum* fand ich ein Exemplar —, um sich sofort darüber klar zu sein, daß es kein einheitliches Werk ist und daß der weitaus größte Teil nicht von Farquhar stammen kann. Bei einigen Partien wäre dies ja wohl möglich, ja es ist sogar fraglich, ob er nicht selbst der Peregrine der *Adventures* war. Der Name würde dafür sprechen wie der Umstand, daß sie ihm aus einem andern Lande — Irland — nachgereist ist. So viel steht fest, daß der Dichter die *Adventures* benutzt hat.

An dieser Stelle, wo es sich um die Charakterisierung des Obersten handelt, muß erwähnt werden, daß Farquhar einen Rollenwechsel vornahm. Der gefoppte Liebhaber ist bei ihm der Oberst Standard, der auf diese Weise für seine Eifersucht und sein barsches Wesen gestraft wird. Der glücklich-unglückliche Captain der Erzählung, der Geprügelte, Beschimpfte, ins Gefängnis Geworfene, ist aber der Modenarr Clincher sen. Farquhar ist also bei Benützung der Quelle mit feiner Unterscheidung vorgegangen.

Isaac Reed ist keineswegs im Rechte, wenn er in der *Biographia Dramatica* behauptet, der Oberst stamme aus den *Adventures* her. Nein, der Oberst ist eine Originalfigur unseres Dichters, und nur die komische Wirkung versprechenden Züge seines Wesens: übergroße Eifersucht und etwas zu geringe Intelligenz sind dem Peregrine des Buches entlehnt.

So stellen sich uns die männlichen Personen des Dramas schon im ersten Akte dar. Für Farquhar lautete nun die Frage nicht, wie sich diese Charaktere im Laufe des Stückes weiterentwickeln würden, sondern was er mit diesen gegebenen Charakteren für eine lustige Handlung in Szene setzen könnte, die allerdings dann wohl auch einzelne Charakterzüge schärfer hervor-, andere mehr zurücktreten ließe. Er stellt nun das Problem so: Vizard, Standard und Wildair lieben eine und dieselbe Dame, Lady Lurewell. Letzterer hat sie vor einem Monat aus den Augen verloren; um diese Zeit ist sie nämlich von Paris, wo er ihr ungestüm den Hof machte, nach England abgereist. Seit vierzehn Tagen sucht er sie vergebens in London. Ihren Namen will er den drängenden Freunden lange nicht nennen. In einer für den Schauspieler äußerst dankbaren Stelle preist er verzückt ihre Reize: Sir Harry: *Her name! Ay — she has the softest, whitest hand that ever was made of flesh and blood, her lips so balmy, sweet!* Standard: *But her name, sir.* — Sir Harry: *Then her neck and breast; — her breasts do so heave! so heave!* Vizard: *But her name, sir, her quality!* Sir Harry: *Then her shape, colonel!* Standard: *But her name I want, sir!* Sir Harry: *Then her eyes, Vizard!* Standard: *Psha, Sir Harry, her name or nothing.* Endlich muß er den Namen nennen. Die beiden anderen sind wie vom Donner gerührt. Vizard hat sich viel zu sehr in der Gewalt, um sich auch nur durch einen Zug oder ein Wort zu verraten. Standard zwingt der argwöhnisch gewordene Wildair das Geständnis ab, er habe die Dame gesehen. Darauf eilt der Oberst davon, verfolgt von Sir Harry, der endlich die Wohnung seiner Angebeteten zu erfahren hofft. Vizard hat Zeit zum Überlegen. Von der Nebenbuhlerschaft des Obersten hat er sonderbarerweise keine Ahnung. Er glaubt sich zwar der Gunst der Lurewell sicher, aber sein Freund ist ein Baronet, er nur *„plain Vizard“*; Sir Harry fährt sechsspännig, er muß zu Fuß laufen,

und was den Ausschlag gibt, der andere kommt aus Paris! Da muß vorgekehrt werden. Wie in dem früheren Stücke, übernimmt auch hier der klug berechnende Heuchler die Führung eines Teiles der Handlung als der dazu Geschickteste, aber seine Wirksamkeit ist eine sehr beschränkte. Jene Dame, die er für sich gewinnen will, ist auch sein Meister in der Kunst des Intrigierens.

Wer ist nun die Dame, welche drei so verschieden geartete Männer zu einem Gefühle der Liebe vereint? Auch sie lernen wir im ersten Akte kennen, und zwar in dessen zweiter Hälfte. Eben läßt sie ihre Liebhaber vor ihrem Geiste Revue passieren. Über ihre Absichten läßt sie uns nicht lange im unklaren. Ihre jungfräuliche Unschuld wurde ihr von einem Treulosen geraubt: nun mögen ihre Augen leuchten, ihr Hirn Ränke schmieden, ihr Gesicht die Kunst der Verstellung üben, die Zunge lügen; eine zweite Eva, will sie reizen, verführen und verdammen das ganze verräterische Geschlecht der Männer. Den Ausspruch eines der römischen Cäsaren variierend, der da wünschte, ganz Rom hätte nur einen Kopf, damit er ihn mit einem Hiebe abschlagen könnte, wünscht sie, das ganze Männervolk läge zu ihren Füßen, daß sie ihnen allen ihre Verachtung ins Gesicht speien könnte. Sie haßt jeden, der sie nicht liebt, verachtet aber alle, die vor ihren Reizen knien. Von ihren Liebhabern kann in ihr keiner ein tieferes Gefühl erwecken. Außer den dreien, welche wir schon kennen, nennt sie auch noch den Alderman Smuggler und dessen ehemaligen Kommis Clincher sen. Wie die gereizte Dame, verspricht sich auch das Publikum von dieser Jagd auf ein Weib, an der sich fünf Jäger beteiligen, umso größere Belustigung, als das Wild hier nicht der geängstigte und gehetzte Teil ist, sondern mit überlegener, kalter Ruhe mit den Jägern sein Spiel treiben will. Allerdings tritt der Männerhaß der Lady Lurewell hier etwas zu kräftig in die Erscheinung, so daß es uns schon jetzt vorkommt, sie wettere nur so laut gegen alle Männer, um die innere Stimme ihres Herzens zu übertönen, welche doch für einen spricht. Ihre Dienerin Parly bringt diese Ansicht zum Ausdruck: *„I can't be persuaded, though, madam, but that you really loved Sir Harry Wildair in Paris“*, nur irrt sie in der Person des Geliebten.

Lady Lurewell bestreitet es, und so richtig das Gefühl war, welches den Dichter leitete, als er sie gleich anfangs die stärksten Akzente gegen die Männerwelt finden ließ, so schwer wird nun seine Aufgabe, aus diesem scheinbar erstarrten Weiberherzen durch den Verlauf der Handlung den Funken der Liebe herauszuschlagen und dies verbitterte Weib mit der Menschheit wieder zu versöhnen.

Ist ihm das in der Szene zwischen ihr und dem Obersten Standard gelungen? Der Dichter muß zu zeigen versuchen, wie, während sie mit den Männern zu spielen wähnt, ihr eigenes Herz nicht unberührt bleibt, wie sie, die ihres Erachtens souverän über den Parteien Stehende, immer tiefer unter die Streitenden gerät. Ich muß gestehen, daß mir nur die Kunst der Schauspielerin in diese Szene Einheit bringen zu können scheint. Lady Lurewell will den Obersten nicht entlassen, weil sie ihn für ihre Pläne braucht, weil er ihr noch viel Spaß machen kann, aber um ihn zu halten, geht sie denn doch zu weit, wenn sie wirklich gar keinen wärmeren Anteil an seinem Geschicke nimmt. Wenn sie auch kurz zuvor ihrer Dienerin erklärt hat: *„Though a woman swear, forswear, lie, dissemble, backbite, be proud, vain, malicious, anything, if she secures the main chance, she's still virtuous; that's a maxim“*, so würde sie doch nicht ihr Vermögen mit ihm teilen wollen, sich nicht dagegen verwahren, daß ihre Zuneigung nur auf sein Vermögen gegründet war, ja was noch wichtiger ist, sie würde nicht für sich *(aside)* auf seine Erklärung hin, daß der Mann sich prostituiere, welcher sich für Gold verkaufe, ausrufen: „Wäre er ein anderes Geschöpf als ein Mann, ich könnte ihn lieben.“ Auch das Anerbieten, mit ihm zu reisen, stellt sie nicht aus purem Vergnügen an der Männerhetze. Etwas, worüber sie sich keinen Aufschluß geben kann, eine geheimnisvolle Kraft zwingt sie, diesem Manne nicht nur Achtung, sondern ein wärmeres Gefühl entgegenzubringen, und vergebens strebt sie, sich darüber hinwegzuspotten. Es muß hier vorweggenommen werden, daß Standard derjenige ist, dem sie als unschuldiges Mädchen ihre Jungfrauenehre zum Opfer gebracht. Ein Teil jener Liebe, für die sie ihr Höchstes hingab, lebt noch in ihrem Herzen und es scheint, als zöge es sie zu dem Manne, der der Urheber ihres Männer-

hasses ist, unwiderstehlich hin (sie weiß natürlich nicht, daß Standard ihr erster Liebhaber war, ebensowenig wie er in Lady Lurewell seine verlassene Liebe erkennt). Dies alles auszudrücken, wäre wohl kaum dem größten Psychologen und Dichter gelungen, wenn aber die Darstellung nachhilft, mag die Farquharsche Ausführung den beabsichtigten Zweck erreichen.

Welche Familienähnlichkeit nun diese Lady Lurewell mit der Emilia aus den *Adventures* aufweist, ob Farquhar wirklich *„took the character of Lady Lurewell from that volume" (Biographia Dramatica)*, ist umso dankenswerter zu untersuchen, weil uns durch diese Gegenüberstellung der immerhin recht komplizierte Charakter der Lurewell klarer wird. Emilia ist ein ihrem Manne durchgegangenes Frauenzimmer, welches keineswegs nach London gekommen ist, weil sie die unwiderstehliche Liebe ihrem alten Freunde Peregrine in die Arme getrieben. Sie denkt vielmehr sehr praktisch und will ihre Liebe teuer verkaufen. Zu Peregrine hat sie immerhin eine gewisse Zuneigung, daneben aber scheut sie nicht davor zurück, sich von anderen Männern soutenieren zu lassen, die reich sind. Sie gesteht es ihm selbst ein, ja sie verlangt von ihm, er solle ihr die Liebesbriefe an den Lord schreiben. Sie ist nichts als eine Prostituierte, und Peregrine würde ganz und gar die Rolle ihres Zuhälters spielen, wenn sie in ihrer Spekulation nicht noch weiter ginge als die gutmütigen Prostituierten. Während sich diese gerade dem armen Burschen mit Feuer und Wärme hingeben, muß er auf ihren Leib verzichten, weil sie selbst da noch spekuliert. Lassen wir sie sich dem Lord C . . . in diesem Punkte erklären: *„'Tis a creature, called a necessary lover. — Such are of the same use to us, as a husband to a wife, to cover all her faults. They defend our honours in all company, being possessed of a good opinion of our virtue, which opinion once established we take all care to improve. Granting them all innocent freedoms and encouragement* w i t h o u t *the* l e a s t f a v o u r, *makes them set a favourable construction upon such our behaviour with others, and induces them to believe all stories prejudicial to our reputation rather the effect of Men's vanity, than our kindness."* . . . Emilia ist demnach eine kalt berechnende Dirne.

289135

Diese Emilia soll das Original der Farquharschen Lurewell gewesen sein, jener Lurewell, die, als fünfzehnjähriges Mädchen von einem im Hause ihres Vaters Gastfreundschaft genießenden *collegian* um ihre Ehre gebracht, an allen Männern die erlittene Unbill rächen will, mit allen ihr Spiel treibt, sich aber keinem hingibt, ja durch ihr Spiel auch so ein Stück strafender und vergeltender Gerechtigkeit ausübt, indem sie nur die *villains*, welche es auf ihre Ehre abgesehen haben, scharf hernimmt, während sie Männer, deren Absichten ehrbare sind, in aller Ruhe und Würde mit der ernstgemeinten Antwort abfertigt, sie wolle nicht heiraten. Der einzige Mann, von dem sie selbst sagt, er sei ihr ein Rätsel, es stecke in seinem Charakter etwas von Ehre, was ihr gefalle, den sie sogar lieben könnte trotz seines barschen Auftretens und seiner Eifersucht, ja den sie wirklich liebt, der Oberst, sollte in weiterer Fortführung der Ähnlichkeit nichts sein als ihr Zuhälter? Nein, trotzdem sie in toller Laune ihn zum Überbringer der Rendezvous-Botschaft an Sir Harry macht, wäre es Blasphemie, da Parallelen aufstellen zu wollen. Die *Biographia Dramatica* geht zu weit.

Aber vielleicht hat Genest recht. Dieser meint nämlich: „*Lady Lurewell (and the outlines of the two Clinchers) are borrowed from ‚Madam Fickle'.*“ So heißt nämlich ein Stück des fruchtbaren Theaterdichters Thomas Durfey oder D'Urfey, welches im Jahre 1676 zum erstenmale in Dorset Garden aufgeführt wurde. Vor mir liegt ein Druck aus dem Jahre 1677.

Die „*Witty False One*“ dieses Lustspiels, Madam Fickle, ist von ihrem Gatten Fiendlove verlassen worden, weil er sie treulos wähnte, und will sich nun an dem ganzen Männergeschlechte rächen. Wie Lady Lurewell treibt auch sie mit ihren Liebhabern ihr tolles Spiel, freilich noch toller als bei Farquhar, treibt sie sich doch einmal sogar in Männerkleidern herum. Ihr Herz offenbart auch sie ihrer Dienerin.

Die Heldin Farquhars drückt sich weniger pathetisch, aber viel natürlicher aus, ihre Prosa mutet uns mehr an als die schlechten Verse der Madam Fickle. Durfey läßt, wie unser Dichter, seine unglückliche Männerhasserin schließlich ihren Mann finden und mit ihm glücklich werden. So

weit geht die Ähnlichkeit, aber sowohl was die Charakterzeichnung als auch was die Führung der Handlung anlangt, steht Farquhar hoch über seinem Vorbilde. Lady Lurewell war nicht verheiratet, die Wunde, welche man ihr geschlagen, ist eine viel tiefere und verharscht nicht so leicht. Nicht eine verlassene Gattin findet ihren Gatten wieder, sondern ein verlassenes und entehrtes Mädchen gewinnt Ehre und Glück durch die Wiedervereinigung mit dem stets noch geliebten Schänder ihrer Mädchenreinheit. In dem Gefühle, es müsse etwas in des Menschen Herz tief Einschneidendes sein, was ein Weib zu dieser grausamen Behandlung der Männer treibt, hat Farquhar aus der Frau ein Mädchen gemacht. Voll und ganz hat auch er die schwierige Aufgabe der Charakteristik dieser Person nicht gelöst, aber wenn es auch wahrscheinlich ist, daß er den Charakter Durfey entlehnte, so hat er ihn doch so weit selbständig fortgebildet und vertieft, daß man von einem Plagiate füglich nicht sprechen kann.

Langbaine, der unermüdliche und erstaunlich belesene Eigentumshüter auf den Feldern der Dramatik, der jeder Aneignung eines noch so kleinen Ackerfleckchens, jeder Benützung eines fremden Raines auf die Spur kommt, der überall Diebstahl witternde Wächter, war schon sieben Jahre vor der ersten Aufführung unseres Stückes hinübergewallt in jene Gefilde, wo es keine *plagiarisms* mehr gibt, aber schärfer hätte auch er dem armen Farquhar betreffs seiner Originalität nicht an den Leib rücken können, als man es speziell bei *The Constant Couple* getan hat. Nicht genug, daß er von Durfey einen *hint* nahm, wie man sich damals euphemistisch auch in Bezug auf viel schwerere Plagiate auszudrücken beliebte, auch ins volle Menschenleben soll er hineingegriffen, aus dem wogenden Streite der Meinungen und Personen eine Hauptkämpferin herausgeholt und als Lady Lurewell auf die Bühne gestellt haben.

Lady Lurewells wirklicher Name war Manly; ihr Vater hieß Sir Oliver Manly. Nun machte eine Mrs. Manley (Mary de la Rivière), welche die Tochter eines Sir Roger Manley war, zu jener Zeit viel von sich reden. Ein Cousin machte sie zu seinem Weibe, obwohl er verheiratet war; bald ver-

ließ er sie aber, und sie führte fortan ein sehr bewegtes Leben. Sie versuchte sich nicht ohne Glück als Bühnenschriftstellerin, aber das Hauptgebiet ihrer Tätigkeit war die politische Intrige, und besonders *The New Atalantis,* ein kühnes Pamphlet gegen die hervorragendsten Persönlichkeiten der Whigpartei, die sie als Anstifter der Revolution verabscheute, deckte mit unverhüllter Offenheit die geheimnisvollsten Vorgänge auf und erregte darum ungeheures Aufsehen. Ihre Lebensschicksale sollen nun, was den Betrug durch die Heirat und ihr späteres Verhalten gegen die Männer betrifft, welche ihr den Hof machten, während sie mit ihnen nur spielte, für unser Lustspiel, speziell für Lady Lurewell, vorbildlich gewesen sein. Leigh Hunt glaubt sogar Farquhar gegen den Vorwurf verteidigen zu müssen, daß er es über sich gebracht habe, eine lebende Person und noch dazu eine Dame auf die Bühne zu bringen. Hat er wirklich an Mrs. Manley gedacht, was sich weder behaupten noch entschieden verneinen läßt, so brauchte er wohl einem Weibe gegenüber, das mitten im öffentlichen Kampfe stand und alle seine ehemaligen Bewunderer wie die ersten Größen der Gegenpartei öffentlich mit der Geißel ihrer scharfen Satire züchtigte, keinerlei Rücksichten walten zu lassen. Übrigens ist ja seine Lady Lurewell kein verächtlicher oder unweiblicher Charakter, und es ist gar nicht einzusehen, warum sich eine Dame beleidigt fühlen sollte, zu dieser Rolle Modell gesessen zu sein, zumal die Kopie keineswegs irgendwelche nur auf die eine Person zu beziehenden Züge aufweist. Wenn der Dichter wirklich diese Mrs. Manley vor Augen hatte, so hat er sie so wesentlich geändert, daß sogar Leigh Hunt sich nicht mehr zu sagen getraut als *„perhaps not without design“.*

Das Gemeinsame an all diesen sogenannten „Quellen“ ist, daß ein Weib aus Ingrimm über die Untreue eines Mannes alle Männer zum besten zu halten sich vornimmt. Wollte man suchen, so fände man noch sehr viele Beispiele im Leben und in der Dichtung. Um die Handlung ganz zu verstehen, besonders um uns das Verhalten der Lady Lurewell in der Fortsetzung zum *Constant Couple* erklären zu können, muß aber ihr Verhältnis zu Sir Harry Wildair in bessere Beleuchtung gerückt werden. Was sie in dem

Stücke darüber sagt, ist mit Vorsicht aufzunehmen, ist sie sich doch über den Zustand ihres Herzens selbst nicht ganz klar. Daß Sir Harry durch sein elegantes, weltmännisches, sicheres Auftreten, seine galante und dabei etwas nonchalante Haltung Damen gegenüber, durch seinen Geist und Witz wie vor allem durch seine oft ans Freche grenzende Offenheit auch auf Lady Lurewell Eindruck macht, läßt sich nicht verkennen. Wenn ihr Herz entscheiden soll, so zieht es sie zu dem ernsten, bis zur Eifersucht liebevollen und streng ehrenhaften Standard, aber neben ihm braucht sie doch noch jemand, mit dem sie sich herumnecken kann, von dem sie sich verehren läßt, ohne daß einer von den beiden Teilen es ernst nimmt, mit dem sie frei auch über die Liebe sprechen kann. Es ist so eine Art harmloser Hausfreund, der *in nuce* in Sir Harry steckt.

Diese Lady Lurewell ist es nun, welche von allem Anfange an die vielfach verschlungenen Fäden der Handlung in der Hand behält. Ihr gegenüber erscheint Vizards Intrige als schwacher und unwirksamer Versuch einer Gegenhandlung. Es wird sich, nachdem wir alle an diesem Intrigenspiele beteiligten Personen im ersten Akte kennen gelernt haben, jetzt empfehlen, im folgenden uns zunächst nicht an die Einteilung in Akte und Szenen zu halten, sondern die einzelnen Handlungen nacheinander zu verfolgen.

Unter den Liebhabern der schönen Lady sind drei, deren Geschicke zu eng miteinander verflochten sind, als daß wir sie gesondert behandeln könnten: Standard, Sir Harry und Clincher sen. Daß der Oberst unbewußt den Liebesboten für den Baronet machen soll, erfahren wir schon im ersten Akte. Lady Lurewell verbirgt ihren Ärger über des Obersten stolz-bescheidene, selbstquälerische, der Heirat gegenüber ablehnende Haltung und schickt durch ihn Sir Harry die Briefe zurück, welche dieser an sie gerichtet hat, als Zeichen, daß sie mit dem Baronet brechen wolle. Der zu früh triumphierende Oberst weiß freilich nicht, daß unter diesen Papieren sich eine Einladung zum Rendezvous für Sir Harry befindet, dessen höhnische Freude ihm darum gekünstelt vorkommen muß. Als der gefoppte Oberst später durch Vizard erfährt, welche Rolle er gespielt, läßt er Sir Harry schriftlich durch den Dienstmann Tim Errand zum

Duell fordern. Dieser trifft mit seinem Auftraggeber bald darauf in der Wohnung der Lady Lurewell zusammen. Standard hat es nämlich mit magnetischer Gewalt zu der ungetreuen Liebe gezogen und zufälligerweise hat er sie auf dem Balkon, zwar nicht mit dem Baronet, wohl aber mit Clincher erblickt. Seine Eifersucht wird dadurch umsomehr gesteigert, aber im Gemache der Lurewell steht ihm nicht Clincher, sondern der allerdings in französische Stutzertracht gekleidete Dienstmann gegenüber, der als Bote Sir Harrys in dessen Namen sich erkundigen wollte, wann die Lady für diesen zu sprechen sei. Die Lurewell selbst macht dem verblüfften Obersten bittere Vorwürfe darüber, daß er dem lästigen Wildair ihre Wohnung verraten habe, so daß sie wiederum dessen Zudringlichkeiten ausgesetzt sei. Dazu denke man sich noch die Macht der Weibertränen, und man wird es der ohnehin nicht besonders hohen Intelligenz Standards zugute halten, wenn er nicht auf den Trick der Lurewell kommt, die den Dienstmann mit Clincher schnell die Kleider tauschen ließ. Vom Balkon aus sah sie den Obersten kommen. Während sie mit dem Stutzer vergebens nachsann, wie sie sich aus dieser Klemme ziehen könnte, trat glücklicherweise Tim Errand ein, welcher Sir Harry, den er bei der Lady vermutete, die Forderung des Obersten überbringen wollte. Dieser mußte mit Clincher die Kleider tauschen, den an ihm in der Dienstmannstracht treppab vorübereilenden Clincher beachtete der Oberst natürlich nicht, und was er oben sah, brachte ihn schließlich zu dem Glauben, es sei ein Blendwerk der Sinne gewesen, was er auf dem Balkon zu sehen geglaubt habe, so daß er schließlich noch die Lady um Verzeihung bat.

Die Lurewell hat also den Obersten für seine unbegründete Eifersucht durch jenen Trick gestraft, den Farquhar den *Adventures* entnommen hat, aber dadurch hat sie auch schon die Bestrafung des scheinbar begünstigten Modenarren eingeleitet. Die Geschicke des Kapitäns in den *Adventures* sind auch die seinigen. In den Kleidern jenes Dienstmannes ist er dem Zorn des vermeintlichen Gatten der Lurewell entflohen, nicht aber dem des Obersten Standard, von dem er tüchtig durchgewalkt wird, als er auf die Frage nach der Besorgung seiner Kommission an Sir Harry natürlich konfuse Antworten

gibt. Später erblickt ihn Tim Errands Weib in den Kleidern ihres Gatten, hält ihn für dessen Mörder und ruft den Mob zur Ausübung der Lynchjustiz auf. Ein Konstabler rettet ihn vor dem Tode in den Fluten der Themse, aber da man Pistolen bei ihm findet, kann ihn selbst der Gentlemen gegenüber höchst nachsichtige Polizist nicht vor Newgate retten. So weit hält sich der Dichter genau an seine Vorlage, aber während in dieser die Folge der Mißverständnisse erschöpft ist und vor dem Richter alles zur Klärung kommt, hat Farquhar erkannt, daß dieser Kleidertausch in den *Adventures* nur einseitig verwertet ist, indem wir von den Schicksalen des in den Herrenkleidern durchgegangenen Dienstmannes nichts mehr erfahren, und er hat zum Ergötzen seines Publikums diese Lücke ausgefüllt. Tim Errand wird gleichfalls für den Mörder desjenigen gehalten, dessen Kleider er trägt, und zwar von dem jüngeren Bruder Clincher, der aber nicht Zeter und Mordio schreit wie des Dienstmanns Weib, sondern dem sich gegen diese Beschuldigung wehrenden Tim Errand eine halbe Krone verspricht, wenn er den Mord gesteht, damit er (Clincher jun.) schnell zu der Erbschaft komme. Tim verdient sich die halbe Krone durch das Geständnis, er habe dem Stutzer sieben Schläge auf den Kopf versetzt. Er baut nämlich auf Clinchers Versprechen, ihn gehen zu lassen, wenn er gestanden habe, und schließlich kann er ja vor dem Richter widerrufen, wenn es so weit kommt. Tatsächlich läßt Clincher den für ihn so wertvollen „Mörder" nicht fort, ehe er nicht vor dem Richter seine Aussage wiederholt habe: er muß mit Clincher jun. und dessen Diener Dicky vor die Behörde. Vorher tauscht er die Kleider mit Clincher jun., der nicht früh genug des Bruders Gewand am Leibe haben kann. Nach dem Verhöre, zu dessen Zeugen wir übrigens nicht gemacht werden, kommt der Dienstmann ins Gefängnis und trifft dort mit dem Träger seiner Dienstmannslivree, dem älteren Clincher, zusammen, mit dem er bald handgemein wird, da er seine Kleider haben will, während der unglückliche *Beau* vergebens um Aufschub bittet, bis man ihm vom Hause ein neues Gewand gebracht habe. (Warum legt er nicht seines Bruders Kleider an?) Miteinander ringend, verschwinden sie von der Bühne; daß aber der Dienstmann seinen Willen durchgesetzt hat, ehe

dem Stutzer Hilfe gebracht worden, zeigt uns die primitive Toilette, in der letzterer im Hochzeitshause erscheint *(Enter Clincher Senior in a blanket)*.

Wie er losgekommen, was mit Tim Errand geschehen ist, darüber hören wir nichts, überhaupt nimmt es der Dichter mit der Wahrscheinlichkeit durchaus nicht genau, aber unleugbar ist dieser von ihm selbst erfundene zweite Teil der Dienstmann-Clincher-Intrige seiner komischen Wirkung auf das Publikum, gerade wegen seiner Derbheit, sicher, und die Schlußszene mit dem Stutzer, der anstatt der Oberkleider eine weiße Decke um seinen Körper geschlagen hat, ist die Krönung dieser Farce.

Dieser Clincher sen., der letzte in der Reihe der geprellten Liebhaber, unterhält uns aber noch durch eine andere Marotte, er will nämlich zum Jubiläum gehen. *A Trip to the Jubilee* lautet der Nebentitel des Stückes. Seitdem er in den Besitz des väterlichen Erbes gelangt ist, hat auch ihn das Reisefieber erfaßt, und da man eben für eine Reise nach Italien zum Papstjubiläum Propaganda macht, will er seine Schritte dorthin lenken. Vizard stellt ihn schon im ersten Akte vor: *„He keeps his coach and liveries, brace of geldings, lash of mistresses, talks of nothing but wines, intrigues, plays, fashions, and going to the Jubilee.“* Im zweiten Akte erklärt er seinem jüngeren Bruder diese seine Absicht; in der zweiten Szene des dritten Aktes fragt er den vielgereisten Sir Harry: *„Pray, sir, are the roads deep between this and Paris?“* und läßt sich von diesem aufbinden, die Spitzen an seiner Kravatte seien aus den Abschnitzeln von Kiefernbohlen gemacht. In derselben Szene erzählt der Jubilee-Mann, daß er nur ein paar Pistolen und einen Schwimmgürtel mitnehmen wolle, jene, um eifersüchtige Italiener und Bravos zu erschießen, diesen für den Fall, daß sein Schiff untergehen sollte. Sogar in Newgate verläßt ihn der Gedanke an das Jubiläum nicht, und sonderbarerweise scheint diese Idee sich auf den jeweiligen Ältesten der Clinchers zu vererben. Kaum glaubt nämlich der jüngere seinen Bruder tot und hat dessen Kleider an, so faselt auch er vom Jubiläum, bis der Totgeglaubte seine Rechte wieder geltend macht. In keinem inneren Zusammenhange mit der Handlung, hat dieser beabsichtigte *Trip to the Jubilee* nur die

Wirkung, den Charakter Clinchers zu einem noch komischeren zu machen und die Aktualität des Stückes zu vergrößern, und darum steht es auch im Titel.

„Go to the Jubilee! go to the bear-garden! The travel of such fools as you doubly injures our country, you expose our native follies which ridicule us among strangers; and return fraught only with their vices, which you vend here for fashionable gallantry. A travelling fool is as dangerous as a home-bred villain.“ Indem er diese Philippika an beide Clinchers richtet, zeigt er uns gleichzeitig, daß die Figur des Clincher jun. sich von der seines Bruders nicht wesentlich unterscheidet. Er ist nur im Gegensatze zu dem Kommis der Bauer: **hat** jener Geld, so **möchte** es dieser haben. Beide sind Narren und möchten Stutzer spielen, letzterer spielt überdies den unwiderstehlichen Liebhaber. Für die Handlung des Stückes kommt der jüngere Clincher nur einmal ernstlich in Betracht, da er den Dienstmann in den Kleidern seines Bruders erwischt. Wichtiger als durch sich selbst ist er durch seinen Diener Dicky, den Norris so trefflich zu geben verstand.

Während sich diese Dinge abspielen, ist der Oberst mit seiner Duellaffäre beschäftigt. Er stellt Sir Harry im Covent Garden, doch dieser mag nicht fechten: mit einem Manne, dessen Beruf das Fechten sei, läßt der am Leben hängende Baronet sich nicht gern ein, und gar um eines Weibes willen. Will der Oberst sich von seinen eigenen Augen überzeugen lassen, daß die Lurewell dem Baronet gewogen sei? Es geschehe. Was sie verabreden, erfahren wir erst, da es zur Ausführung kommt. Wildair läßt scheinbar zufällig im Gespräche mit der Lady einen Ring fallen, und da ihn die Dame aufhebt und mit einer schnippischen Bemerkung dem Eigentümer zurückstellen will, erbittet sich dieser, scheinbar ganz ohne Absicht, sie möge ihn als Lohn für ihre Mühe behalten. Diesen Ring hat aber der Oberst dem Baronet geliehen, und sieht ihn jener an den Fingern der Lady, so weiß er, daß diese ihn von Sir Harry angenommen hat, daß sie den Baronet liebt, der augenscheinliche Beweis für ihre Untreue ist geliefert. Doch die Sache entwickelt sich anders. Die Lurewell erkennt — allerdings nicht auf der Bühne — den Ring als denjenigen, den sie vor dem Abschiede dem für ihr Lebensglück verhängnis-

vollen *collegian* gegeben, sie erkennt ihn an dem Motto *Love and Honour*, welches er an der Innenseite trägt. Sir Harry hat ihr ihn übergeben, er ist also der Ungetreue. Es ist ein eigenes Verhältnis: der Mann, den sie so gern um sich sieht, mit dem sie scherzt und singt und lacht und intrigiert, ist ihr Verlobter. Kaum hat sie die folgenschwere Entdeckung gemacht, so eilt sie in das Haus, in dem man ihr gesagt, daß sie ihn treffen könne. Was sie dort will, sie weiß es kaum. Soll er, an sein Versprechen erinnert, es jetzt einlösen, will sie ihm ihre Entrüstung über seine Handlungsweise von damals ins Gesicht schleudern und ihn dann von sich weisen, sich in die Einsamkeit vergraben? Wir wissen es nicht, sie selber ist sich kaum klar darüber. Doch wie ein Donnerschlag trifft sie der Empfang durch Sir Harry: *„Ah, madam, this favour is beyond my expectation, to come uninvited to dance at my wedding!“* Sie kommt zu seiner Hochzeit. Sie glaubt, der Akt sei schon vollzogen, und schleudert ihm in tiefster Erregung die Worte entgegen: *„Ah monster! — If thou art married, thou'rt the most perjured wretch that e'er avouched deceit!“* Er versteht sie nicht, das Liebesgetändel konnte sie doch nicht ernst nehmen, warum regt sie sich so auf? Weil er sie nicht vorher benachrichtigt? Ja, daß er Angelica heiratet, kommt selbst für ihn so unerwartet schnell, und was sie mit dem Ring will, mit den fürchterlichen Eiden, kann er nicht erraten.

Der dazukommende Standard klärt alles auf. Zunächst allerdings steigert er ihre Raserei, da er erklärt: *„This ring, madam, proclaims you guilty.“* Was er auf ihr nun offenkundiges Einverständnis mit Sir Harry bezieht, läßt in ihren Augen das Ungeheuer Wildair noch hassenswerter erscheinen, er hat das Geheimnis des Ringes sogar an Standard verraten, ihre Ehre ist nun vor aller Welt befleckt. Aus der tiefsten Verzweiflung reißt sie die geschickt herbeigeführte Lösung. **Standard** empfing zwölf Jahre zuvor den Ring und auch er wäscht sich von jeder Schuld rein. Er konnte sein Versprechen, nach einigen Tagen wiederzukommen, nicht einlösen. Sein Vater schickte ihn damals wegen eines Streites mit seinem älteren Bruder auf Reisen, ein Brief erreichte sie nicht, und als er aus der Fremde zurückkam, war sie nicht in England.

Die Entschuldigung klingt freilich etwas matt, aber jetzt erst finden wir mit der Lady die Lösung des Rätsels, das sein Betragen aufgab. Da sie ihm von der Heirat sprach, wich er zurück wie ein Feigling, erklärte er, er sei schon „*engaged*", andrerseits machte er ihr doch mit den ernsthaftesten Absichten den Hof und verfolgte sie mit der zärtlichsten Eifersucht. Es kommt dadurch etwas Zwiespältiges in sein Wesen, ein Schatten aus der Vergangenheit drängt sich zwischen ihn und das Glück, das ihm die Gegenwart bieten könnte. Bei ihm noch mehr als bei ihr ist es eine innerliche Zuneigung, die ihn zur Lurewell treibt, und ohne es zu wollen, löst Sir Harry den Bann, der über die beiden gelegt ist. Je näher man auf die Sache eingeht, desto schwieriger erscheint das Problem, und man muß zufrieden sein, wenn man die Schattenrisse der Charaktere sieht. Für so tiefes Eindringen in die Seelen seiner Helden war Farquhar nicht der Mann. Sie können nun beide dem Zuge ihres Herzens folgen, der sie von allem Anbeginn zueinander drängte, sie sind ein „standhaft Paar" geblieben durch alle Widerwärtigkeiten des Geschicks.

Es ist eine Art Zähmung der Widerspenstigen, mit der wir es hier zu tun haben, doch kann diese durch den Zufall herbeigeführte Lösung dem Psychologen keine volle Befriedigung gewähren. Auch Madam Fickle findet ihren Gatten wieder, doch fehlt dort ganz das Ringmotiv, welches in keiner der genannten Quellen zu finden ist, von dem ich aber gerade überzeugt bin, daß es nicht Farquhars eigene Erfindung ist. Woher er es nahm, ist mir unbekannt; jedenfalls bedeutet diese Lösung einen Fortschritt gegenüber der Durfeys, und für wie wichtig er es selbst gehalten, zeigt ja des Stückes erster Titel deutlich. Kennen wir aber auch nicht die Quelle, aus der dies geschöpft — es erinnert an eine orientalische Erzählung aus den *Arabian Nights* —, so sind wir doch in der Lage, die Verwendung dieses Motivs in der Folgezeit zu verfolgen.

Wieder ist es Lessing, der es als erster angegriffen und in *Minna von Barnhelm* benutzt hat. Über Schröders Bearbeitung unseres Lustspiels, betitelt *Der Ring*, wird an anderem Orte ausführlich gesprochen werden, erwähnt seien hier überdies die dänische Bearbeitung des Stückes

(Ringen — Lystspiel — efter Farquhar og Schröder, Kopenhagen 1868) und die eines Ungarn, namens Bajza (A Gyürü: vígjáték németből Schröder után, Bajzarek 1850).

Im englischen Lustspiele sind der Lady Lurewell in ihrem Spiele mit Standard, Sir Harry und Clincher zuletzt die Zügel aus der Hand geglitten, und indem sie Sir Harry aufnahm, hat sie den Spaß, den sie mit dem Obersten machte, mit einer Stunde tiefsten Wehs und herzzerreißenden Jammers bezahlt, dafür aber auch die Wonne der Wiedervereinigung mit dem Jugendfreunde genossen. Viel programmäßiger läuft die von ihr gegen den Alderman Smuggler und den heuchlerischen Vizard angezettelte Intrige ab. Die vierte Szene des zweiten Aktes gehört zu den bühnenwirksamsten, die je geschrieben worden sind. Der Alderman, der Bankier der Lady, der sie betrügt, wo er kann, bringt ihr auf ihre Aufforderung hin Geld, ungefähr 150 Guineas. Schwer nur rückt der alte Filz mit den Goldstücken heraus. Er jammert herzerweichend über die schlechten Zeiten: *„Trading is very dead; what with paying the taxes, raising the customs, losses at sea abroad, and maintaining our wives at home, that bank is reduced very low“* und der sittenstrenge Bürger, der sich rühmt: *„I have been very instrumental in the reformation of manners“;* der dafür gestimmt hat, daß man die Schauspielhäuser niederreiße und alle unzüchtigen Frauenzimmer, alles was Putz und Tand liebt, aus dem Pfarrsprengel hinauspeitsche; der durch sein eigenes frommes Beispiel veredelnd einzuwirken sich bewußt ist, derselbe Mann unterbricht, vom Sinnenreize gekitzelt, seine salbungsvollen Beteuerungen fortwährend durch Ausbrüche der Verzückung über diese Augen, diese Lippen, diese Hand, die hübsche, sanfte, weiße, und rückt mit seinem Antrag immer deutlicher heraus. *„Buss and guinea, buss and guinea!“* ruft er, indem er ein Goldstück in seinen Mund steckt. Er will aber mehr als nur *buss* und die komische Situation erreicht ihren Höhepunkt. Es ist wahrhaft ein echt Farquharscher Einfall. Er will das Geld nur unter der Bedingung geben, daß ... u. s. w. Dieses Geld gehört aber gar nicht ihm, und die Lady charakterisiert den Fall treffend, indem sie leise zur Parly sagt: *„Here's a villain now so covetous, that he*

won't wench upon his own cost, but would bribe me with my own money." Daß sie sich an dem alten Sünder rächen will, finden wir begreiflich. Scheinbar geht sie auf seine Absichten ein. Wenn es dunkel geworden, möge er sich in Frauenkleidern in ihr Haus schleichen, das übrige werde sich ergeben.

Doch wozu bis zum Abend warten? Eine kleine Abschlagszahlung kann der Unverschämte gleich erhalten. Auf die Meldung, daß Sir Harry seine Visite mache, schickt sie Smuggler in ein Seitenkabinett und lenkt mit einem jener *salti mortali* im Gespräche, die bei Farquhar so natürlich herauskommen, die Unterhaltung mit dem Lebemann auf den alten Kaufmann. Den Liebesbeteuerungen eines Mannes könne sie doch nicht glauben, der nicht einmal in Geschäftsangelegenheiten sein Wort halte. Smuggler hat Sir Harry, lügt sie ganz unverfroren, einiger unlauterer Manipulationen beschuldigt, und noch dazu öffentlich.

Das geht selbst Sir Harry über den Spaß. Einen Augenblick lang ist selbst er außer sich und ruft nach seinem Wagen. Er will in die City und den alten Schurken um die *Royal Exchange* peitschen. Er ist ja im Hause, meint boshaft die Lady. Dann braucht er nur einen Knüttel. Die Dame wünscht aber keinen öffentlichen Skandal in ihrem Hause. Sir Harry ist inzwischen ruhiger geworden und verspricht, mit der Ruhe eines Philosophen zu prügeln.

Nun wird in der fünften Szene auf der Bühne geprügelt. Überhaupt liebt Farquhar diese Art der Unterhaltung des Publikums, die nun freilich keine edle genannt werden kann, deren Wirksamkeit aber niemand wird leugnen können, der z. B. einmal Molières *Le Médecin malgré lui* auf der französischen Bühne gesehen hat. Sir Harry bedauert unendlich, gezwungen zu sein, den Gentleman zu belästigen, aber Smuggler nehme den Knüttel und schlage ihn, das müsse er fordern, und da sich dieser natürlich weigert, einen Baronet anzurühren, so muß Sir Harry ihn mit dem Knüttel bearbeiten. Er beginnt damit, und je wuchtiger die Schläge auf den bürgerlichen Würdenträger niedersausen, desto höflicher beteuert Sir Harry, er scherze nur, desto artiger bittet er um Entschuldigung und zuletzt, als dem Alten die Geduld reißt und er Mord und Totschlag schreit, schlägt er ihn nieder und traktiert ihn, als er sich

wieder erhoben, unausgesetzt mit den kräftigsten Hieben, so daß Smuggler taumelt und dabei sein Notizbuch auf den Boden fallen läßt, welches seine „Geschäftsgeheimnisse" enthält. Dabei ist Sir Harry der liebenswürdigste Mensch auf Gottes Erdboden: *„Sir, I beg you ten thousand pardons! but I am absolutely compelled to't, upon my honour, sir, nothing can be more averse to my inclinations, than to jest with my honest, dear, loving, obliging friend, the alderman."*

Nicht genug daran, muß Lady Lurewell in dem Moment eintreten, aber der Dichter läßt sie nicht nur passiv sich an dem köstlichen Schauspiele weiden, dessen Schöpferin sie ist, sondern sie greift selbst aktiv ein und erhöht so die komische Wirkung dieser in der ganzen Anlage nicht gewöhnlichen Prügelszene. Smuggler fleht sie um Schutz an. *„Well, well, I'll bring you off"*, entgegnet das mitleidsvolle Weib, das gleich beim Eintreten ausgerufen: *„O Lord, Sir Harry's murdering the poor old man."* Ihre Fürbitte ist aber ganz eigener Art. In dem dem Alten unbekannten Französisch feuert sie Sir Harry noch recht an: *„Seigneur, frappez, frappez! — Frappez plus rudement, frappez!"* Sie bedauert den Alten: *„I wonder you are not ashamed! A poor reverend honest elder! It makes me weep to see him in this condition, poor man! — Now the devil take you, Sir Harry —"*, und die edle Helferin, welche eben Sir Harry zurückgehalten, Smuggler aufgeholfen, vollendet den Satz, nur für Wildair und das Publikum verständlich, — *„for not beating him harder!"* Begütigend verspricht sie dem Alderman nachts „Genugtuung". Die will er sofort haben. Sie wird ihm, indem ihm Sir Harry Schnupftabak in die Augen streut. Gepeinigt von brennendem Schmerze und blind verläßt er unter Weherufen die Bühne, und Sir Harry gibt in Blankversen seiner Genugtuung über die ruhige, leidenschaftslose Rache Ausdruck.

Der Anblick des geprügelten und gepeinigten Alderman hat aber die grausame Lady nicht gerührt, die eigentliche Abrechnung folgt erst am Abend. Diese Prügelszene[1]) war

[1]) Wahrscheinlich ist dieselbe erst später in das Drama hineingekommen und ist *„the new scene added to the part of Wildair"*, von welcher z. B. die Vorrede zur Farquhar-Ausgabe von 1736 spricht; sonst könnte nur noch die zweite Szene des dritten Aktes gemeint

ein improvisiertes Vorspiel zur Verschönerung des Programmes. Erst in der dritten Szene des vierten Aktes führt Parly den verkleideten Alderman in ein dunkles Kabinett, wohin die Lady bald nachkommen werde. Während er ihr zwei Schilling Trinkgeld gibt und ihr nächstens ein Paar seidene Strümpfe mitzubringen verspricht, die er seiner Frau stehlen werde, macht sie sich an den Taschen seines Weiberrockes etwas zu schaffen.

Diesmal will aber die Lady zwei Fliegen mit einem Schlage treffen. Auch Vizard ist zum Rendezvous geladen. Wir wissen von früher her, daß sie den Heuchler haßt, aber es ist ein Fehler im Aufbau des Dramas, daß wir sie nie mit ihm beisammen gesehen, daß sie auch nichts von seinen Anschlägen weiß, so daß wir kein spezielles, aus dem Stücke selbst hervorgehendes Motiv für ihre Handlungsweise gegen ihn geltend machen können.

Vizard wird gleich nach Smuggler von der Parly eingeführt, jedoch nicht ins Kabinett, sondern er bleibt in dem ebenfalls dunklen Raume vor demselben stehen und erwartet die Lady, welche nach Parlys mit zwei Küssen belohnten Aufklärungen aus dem Kabinett kommen soll. Onkel und Neffe trennt nunmehr bloß eine dünne Holztür und beide umgibt das Dunkel der Nacht, wieder einmal eine recht originelle Situation, welche die fleißige Benutzung Farquhars durch andere Dichter rechtfertigt. Vizard ruft in rhythmischer Prosa, in schwungvollen Worten, die Nacht an, die gnädig des Liebenden Schritte lenkt und in deren Reiche alle sklavischen Formen beiseite gelegt werden, in deren Machtbezirk Heuchler die Wahrheit sprechen und ihr wahres Gesicht zeigen dürfen: *„Our hungry appetites, like the wild beasts of prey, now scour abroad to gorge their craving maws; the pleasure of hypocrisy, like a chained lion once broke loose, wildly indulges its new freedom, ranging through all unbounded joys.“* Smuggler hört diesen Hymnus auf die Nacht und die *„generous villany“* und wähnt seinen Neffen, dessen Stimme er erkennt, von einem bösen Geiste besessen, da

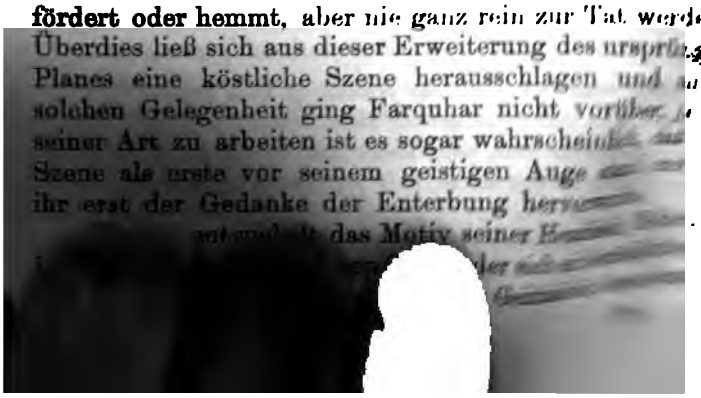
sein, in welcher Clincher sen. Sir Harry von seinem Schwimmgürtel erzählt, doch tritt darin Sir Harry zu sehr in den Hintergrund, als daß man schreiben könnte: *„A new scene added to the part of Wildair“*.

er so „*profanely*“ spreche wie ein von einem Dichter besessener Mime. Diese Worte versteht zwar der Lobredner der Nacht nicht, aber eine Stimme hat er doch aus dem Kabinett gehört und nimmt an, es sei die der Lady. Solche Unwahrscheinlichkeiten mußten wir schon in *Love and a Bottle* bei Farquhar mit in den Kauf nehmen.

Der Alte macht sich das zu nutze und will Vizard auf die Probe stellen, ein Gedanke, der ihm sehr leicht kommen kann, da er eben so unheilige Reden von seinem Neffen gehört hat. Das folgende Gespräch mag wohl für die Charakteristik des Heuchlers sehr lehrreich sein, in den Gang der Handlung fügt es sich weniger natürlich ein. Selbst wenn wir keinen Anstoß daran nehmen, daß Vizard die Stimme seines Onkels nicht erkennt, auch der Lady wird er, vor der Tür stehend, welche sich ihm zum Genusse der lange ersehnten Liebeswonne öffnen soll, nicht sein ganzes Herz öffnen und lange Vorträge über Heuchelei und Wahrheit halten. Farquhar scheint dies selbst gefühlt zu haben und darum läßt er ihn wohl mit seinem Hymnus auf die Nacht beginnen, damit er gewissermaßen in der Stimmung und unter der Suggestion der Nacht jede Vorsicht vergesse und seine ganze Seele enthülle. Tatsächlich hat er damit alles getan, was zur Rettung dieser Szene zu tun war. Die vermeintliche Lady Lurewell mag, nachdem er in dem Hymnus auf die Nacht so eigentümliche Töne angeschlagen hat, mit einigem Rechte fragen, wo er seine „*sanctity*“ gelassen habe. Er hinwiederum bleibt sich konsequent, wenn er erwidert: „*I left it where it has only business, with daylight; 'tis needless to wear a mask in the dark.*“ Treffend zählt er weiter die Vorteile auf, welche anderen aus dem Umgange mit dem Heuchler erwachsen. Wer mit ihm sein Vermögen verschwendet, ist kein Verschwender; wer sich mit ihm besäuft, bleibt im Rufe der Heiligkeit. In seiner Gesellschaft kann nichts Verdammenswertes geschehen, so gut ist sein Ruf. Darum darf auch die sittenstrengste Dame mit ihm in Lüsternheit sich ergehen, an ihre Ehre wird niemand zu rühren, an ihre Unschuld niemand zu tasten wagen. S[illegible] das Glück der Liebe nich[illegible] ja wohl, daß er s i e vor

Man stelle sich nur den vor sinnlicher Begierde zitternden Vizard vor und man wird ihn alles das sagen lassen, aber viel kürzer und hastiger, in fliegendem Atem, in heißer Liebesbrunst; doch sonderbarerweise hat gerade an dieser Stelle, in welcher die Leidenschaft allein das Wort hat, der Dichter dem Dialoge, der feinen Dialektik in denselben eine Aufmerksamkeit geschenkt, an die wir bei ihm sonst nicht gewöhnt sind. Ist schon die erste Hälfte des Dialogs im Tone verfehlt, so muß man gegen die zweite nicht nur denselben Vorwurf in erhöhtem Maße erheben, sondern auch den Gegenstand des Gespräches unangemessen finden.

Farquhar hat in seinem Erstlingstücke eine ähnliche Szene, die aber dazu führt, daß zwei Männer einander an den Hals fliegen, von denen einer den andern für das angebetete Weib gehalten hat. Hier sucht er nach einer andern Lösung. Als Lady Lurewell die beiden in so gefährliche Nähe brachte, konnte es nur in ihrem Plane liegen, beiden eine Enttäuschung in ihrem Liebeswerben zu bereiten, welche dadurch noch grausamer werden mußte, daß jeder von des andern Absichten erfuhr und so eine gegenseitige Entlarvung der beiden Heuchler bewirkt wurde. Sie konnte aber dabei höchstens daran denken, daß die Heuchelei Vizards in Bezug auf die Sittenstrenge werde offenbar werden. Daß er sich so ganz und gar enthüllen werde, ging über ihre Erwartungen, und daß ihr nächtliches Zusammentreffen zur Enterbung des Neffen durch den Onkel führen werde, hatte sie nicht vorausgesehen und nicht beabsichtigt. Das aber brauchte der Dichter, um die Niederlage Vizards zu einer vollständigen zu machen, und dagegen wäre ja auch nichts einzuwenden, daß auch im Drama das Schicksal des Menschen Absichten fördert oder hemmt, aber nie ganz rein zur Tat werden. Überdies ließ sich aus dieser Erweiterung des ursprünglichen Planes eine köstliche Szene herausschlagen und [illegible] solchen Gelegenheit ging Farquhar nicht vorüber [illegible] seiner Art zu arbeiten ist es sogar wahrscheinlich [illegible] Szene als erste vor seinem geistigen Auge [illegible] ihr erst der Gedanke der Enterbung hervor[illegible] das Motiv seiner H[illegible]



Mammon hängt, überdies ein Heuchler, der vor gar keiner Gaunerei zurückschrickt, wenn sie Profit verspricht, aber an anderen „Heiligkeit" liebt. Diesem *„most knavish, precise, covetous old rogue that ever died of a gout"* will er durch seinen *„zeal and sobriety"* ein Testament herauslocken, das ihn zum Erben macht, und ist der Alte einmal tot, dann wird er mit einem Sechsergespann über dessen Grab dahinrasseln, um der habgierigen Seele zu zeigen, in wie vornehmer Weise er das Geld auszugeben verstehe. Es ist allerdings eine Versuchung, der es schwer wird zu widerstehen, dem alten Geizhals so seine Charakteristik durch den Neffen ins Gesicht sagen zu lassen und dem Erblasser noch vor seinem Tode den lachenden Erben entgegenzustellen. Da überdies damit der poetischen Gerechtigkeit Genüge getan wird, indem Vizard enterbt wird, so übersah Farquhar umso leichter das Unpassende dieser Erklärungen in Vizards Munde, zu jener Stunde, in jener Stimmung, an Lady Lurewell gerichtet. Daß Smuggler die Rede darauf bringen will, ist natürlich, aber ebenso natürlich, daß der liebelechzende Vizard sich darauf nicht einlassen wird. Kaum hat Vizard seine Beichte abgelegt, so sieht er ein Licht auf sich zukommen und entflieht.

Mit ihm sind wir fertig, nun wird der arme Alderman gefaßt. Der Kellermeister sucht zwei Löffel, welche eben verloren gegangen sind, entdeckt das alte Weib, findet in ihrer Tasche die Löffel (Parly hatte sie schlau hineinpraktiziert, als sie an dem Kleide Smugglers sich zu schaffen machte), und da auch die herbeigeeilte Lady Lurewell den Unglücklichen nicht erkennen will, wird er als Dieb ins Gefängnis abgeführt. Vor seinem Abgange flüstert sie ihm noch zu: *„Consider, consider, sir, that you're a compound of covetousness, hypocrisy and knavery, and must be punished accordingly."*

Den Akt aber beschließt sie mit den Versen:

„Still may our sex thus frauds of men oppose,
Still may our arts delude these tempting foes:
May honour rule, and never fall betray'd,
But vice be caught in nets for virtue laid!"

Es geschieht dem Alderman übrigens nichts Ernstliches, als daß er einige Stunden in Newgate zubringt, wo er mit seinem ehemaligen Kommis Clincher zusammentrifft. Er er-

scheint noch einmal im Hochzeitshause Sir Harrys, um die Enterbung Vizards förmlich auszusprechen. Seine Drohung, sich für das Geschehene zu rächen, hat nur den für ihn unangenehmen Effekt, daß das seinerseits fallengelassene Notizbuch mit seinen Geschäftskniffen produziert und das Gespenst des Gerichtes vor ihm heraufbeschworen wird.

Doch der auf der Jagd nach *Plots* und Verwicklungen unermüdliche Farquhar hatte noch immer nicht genug Handlung und er hat noch eine zweite Haupthandlung erfunden und durchgeführt, welche als sehr originell bezeichnet werden muß, aber wohl zu dem Kühnsten gehört, was selbst die damalige Literatur hervorgebracht hat. Farquhar hat sich keine Mühe genommen, zwischen dieser und den anderen Handlungen einen innigeren Zusammenhang herzustellen, wußte er doch, dieses Thema müsse, entsprechend behandelt, ohne Rücksicht darauf, ob es hineinpasse oder nicht, eine gewaltige Zugkraft ausüben.

Man denke! Vizard hat die Absicht, die Aufmerksamkeit Sir Harrys von „seiner" Lady Lurewell abzulenken, darum wendet er das probate Mittel an, welches Farquhars Intrigant auch schon in *Love and a Bottle* versucht hat, ihn anderswo zu engagieren. Der Zufall ist ihm günstig. Sir Harry verlangt wirklich nach der Adresse eines Mädchens, der er den Hof machen könnte, bis er seine Liebe gefunden: „*You have store, I'm sure, you cunning, poaching dogs make surer game, than we that hunt open and fair.*" Diese Worte sind auch für Vizard deutlich genug, er weiß, welche Art von Ware sein Freund will. Aber „*love and revenge inspire his politicks*"! Vizards Verwandte Angelica, die mit ihrer Mutter in der Stadt lebt, hat seine Liebeswerbungen zurückgewiesen, weil sie in ihm den Heuchler erkannt hat. Der Ärger über diese Niederlage arbeitet noch in seinem Innern; sich an der spröden Cousine rächen und dabei Sir Harry von Lady Lurewell ablenken — der Gedanke ist doch zu verführerisch! Und so reift denn in seiner schwarzen Seele der wahrhaft teuflische Plan, Sir Harrys Aufmerksamkeit auf seine Cousine zu lenken, ihn dabei aber glauben zu lassen, diese sei eine Dirne und deren Mutter die gefällige Kupplerin, welche sie im Bordell hält. Er gibt ihm einen Empfehlungsbrief mit, in welchem er tatsächlich schreibt, sein Freund sei ein sehr reicher und

eleganter Mann, der im stande wäre, Angelica glücklich zu machen, und die feste Absicht habe, sie zu heiraten. Sir Harry hat er natürlich einen Text vorgelesen, der für ein Bordell paßt. Was sich für den komischen Dichter, wenn er skrupellos ist, aus diesen Voraussetzungen ergibt, ist leicht zu ermessen. Ein eleganter Lebemann, der ein anständiges Haus für ein Bordell und ein sittsames Mädchen für eine Dirne, deren Mutter für eine Kupplerin ansieht und auch so behandelt!

Mit 20 Guineas in der Tasche betritt er im zweiten Akte das vermeintliche Haus der Freude, das ihm anfangs zu stattlich und zu vornehm vorkommt, so daß er schon an einen Irrtum glaubt, aber die eintretende Lady Darling scheint ihm ganz das Aussehen einer gefälligen Mama zu haben und so gewinnt er schnell seine Sicherheit und Keckheit wieder. Auf ihre Frage nach seinem Begehr antwortet er: *„Pleasure"! „Then, sir, you have no business here"*, versetzt die Alte, aber der Brief Vizards beruhigt sie nicht bloß über die ehrlichen Absichten des vornehmen Freiers, sondern schmeichelt auch ihrer mütterlichen Eitelkeit und aus dem Umstande, daß sie als gute Mutter die ausgezeichnete Partie mit dem Aufgebot aller ihrer Kräfte zusammenbringen möchte, erklärt sich ihr nahezu kriecherisch-freundliches Benehmen gegen Sir Harry und die mehr als mütterliche Nachsicht, mit der sie seine beleidigenden Reden behandelt. Gerade solch eine Mutter braucht Farquhar, denn nur diese konnte durch ihre Reden Wildair so lange in seinem Wahne erhalten. Diese ihre Freundlichkeit läßt ihn auch ihre von Tugendhaftigkeit und Sittenstrenge erfüllten Reden nur als Heuchelei betrachten. „Sie putzt die Sünde so sittsam-religiös auf, daß der Teufel selbst kaum seine Tochter in ihr erkennen würde", meint Sir Harry.

Schwankend wird er wieder, als Angelica selbst erscheint. Ein sechzehnjähriges, bildhübsches Mädchen, mit dem Reize der keuschen Unschuld geschmückt, tritt sie dem Lebemann entgegen, von dessen unverwüstlicher Laune und Eleganz sie schon sprechen gehört hat und dessen persönliches Wesen ihr gleich im ersten Momente sympathisch ist, ja an den sie alsbald ihr Herz verliert. Der Anblick dieser unschuldsvollen Schönheit macht ihn betroffen: *„How innocent she looks! How would that modesty adorn virtue, when it*

makes even vice look so charming!" Er spricht damit denselben Gedanken aus, welchem in Bezug auf seinen Vorläufer auf der Bühne, auf Roebuck (im ersten Stücke), Leanthe Ausdruck geliehen. Er wagt es nicht, „die Frage zu stellen". Sie deutet seine immer größer werdende Verlegenheit als Zeichen ihres Triumphes über sein schon gefesseltes Herz und will ihn vollends für sich gewinnen. Auch ihre Ausdrucksweise ist so fein und geistreich, aber „*she's a whore, and I will*". So fragt er sie denn, ob sie nicht Singvögel liebe. Er hat nämlich, fährt er fort, ihrer ein Nest, die schönsten Goldfinken, die je in einem Käfig sangen. Es sind ihrer zwanzig. Das ist doch eine hübsche Zahl. Er glaubt, deutlich genug gewesen zu sein, sie hält ihn für wahnsinnig und geht enttäuscht hinaus mit den Worten: „*Sir Harry, when you have learned more wit and manners, you shall be welcome here again.*" In 20 Guineas liegt also zu wenig „*wit and manners*", mehr hat er aber nicht bei sich. Zehn oder zwölf Goldstücke will er sich von dem eben mit seinem Diener Dicky eintretenden Clincher jun. ausleihen. Dieser ist nämlich wirklich ein Verwandter Angelicas und kommt der Mama und ihr seine Aufwartung machen.

Erst in der dritten Szene des dritten Aktes befinden wir uns wieder in Lady Darlings Hause und hören zunächst einen Monolog Angelicas, in welchem sie über den gesellschaftlichen Zwang klagt, der besonders schwer auf den Frauen laste. Je enger der Raum begrenzt wird, innerhalb dessen sich ihre Worte bewegen dürfen, desto weiter schweifen ihre Gedanken; was nach außen hin ihren Ruf erhält, zerstört ihre innere Ruhe; kurz ihre „*chief virtue*" ist nur „*ceremony*"! Aus diesen Schranken der Weiblichkeit möchte sie gern heraus, lieben und hassen dürfen, wie es ihr Herz heischt. Ja, beklatschen und verleumden geht an, jedoch die Stimme der Wahrheit darf im Gespräch nicht gesprochen werden.

Dieser kurze Monolog ist sehr lehrreich. In seiner leidenschaftlichen Aufregung geht das Mädchen allerdings zu weit, wenn es alle weibliche Zurückhaltung für Komödie erklärt, aber der weiblichen Prüderie, die damals bereits als Reaktion gegen die Epoche der Zügellosigkeit in die Erscheinung zu treten begann, zeigt es in kräftigen Worten

die Größe des Opfers, das sie dem äußeren Scheine bringt, und kühn und furchtlos hält es dieser innerlich unwahren, unkeuschen, sich selbst zerstörenden Prüderie den Spiegel vor. In dieser Angelica steckt etwas von einer Frauenrechtlerin, sie ist ein Sir Harry ins Weibliche übersetzt, nach Wahrheit, Offenheit, Haß und Liebe lechzend, von den Ketten der Weiblichkeit hart gedrückt.

Ein Bild gesunder Sinnlichkeit, dabei ein unverdorbenes, lebensfrohes Wesen, dessen Freude nur durch die Fesseln des Zwanges getrübt wird, ist diese Angelica gewissermaßen die jüngere Schwester der Lurewell, von deren Verbitterung, Männerhaß und Ränkesucht sie noch frei ist, mit der sie aber die Verachtung des Scheines, den Drang nach Freiheit und die innere Unverdorbenheit teilt. Schröder hat aus diesem Gefühle heraus Frau von Darling ihrer Tochter Henriette öfters den Vorwurf machen lassen, sie sei eine eifrige Schülerin der Baronin Schönhelm. Dazu wollen aber die 16 Jahre des Mädchens nicht recht stimmen, nichts liegt ihrem Charakter ferner, als was man nach ihrem Alter von ihr erwarten würde: Angelica ist keine Naive. Überhaupt ist der Charakter, wie ihn Farquhar zu zeichnen versucht hat, sehr widerspruchsvoll und eine Lösung der Widersprüche ist nicht gegeben. Der passive Teil bei der Vizardschen Intrige konnte entweder eine Naive sein, das wäre das sechzehnjährige, bildhübsche Mädchen gewesen, von welchem Vizard im ersten Akte spricht, und indem diese Sir Harrys Reden nicht verstanden, aber in aller Unschuld beantwortet hätte, wäre die Unterhaltung für das Publikum vornehmlich in dem Dialog gelegen gewesen und aus den Sir Harry-Angelica-Szenen hätte ein Congreve etwas Köstliches zu machen verstanden. Bei Farquhar ging es aber mit der Naiven nicht. Der Gegenstand von Wildairs mißleiteter Begehrlichkeit konnte auch eine Prüde sein, ein etwas älteres Frauenzimmer, das die Andeutungen des Liebhabers verstanden hätte. Dann hätte der Spaß aber nicht so lange dauern können als es der Dichter nötig hatte. Überdies wäre wahrscheinlich jede von beiden bei dem Spiele passiv geblieben. Farquhar suchte sich anders zu helfen. Seine Angelica sollte selbst miteingreifen; zu Sir Harry fühlt sie sich durch eine Verwandtschaft der Seelen

hingezogen, aber derselbe Mann, den sie lieben muß und den sie gewinnen möchte, flößt ihr Abscheu ein durch die Gemeinheit seiner Absichten und seiner Sprache, derselbe Mann verletzt ihren keuschen und reinen Sinn auf das gröblichste. An Interesse gewinnt dadurch wesentlich die Handlung, aber Farquhar hätte dann, damit nichts an die Naive erinnere, Angelica ein paar Jahre zugeben, andrerseits ihre Sprache ganz und gar natürlich hinfließen und gar keine Anklänge an die Prüde hören lassen sollen. Dann wäre Angelica ein einheitlich durchgeführter und in jeder Beziehung interessanter Charakter.

Die Abwehr des zweiten Angriffes auf ihre Ehre ist übrigens viel energischer als das erstemal. Sie fragt ihn direkt, ob er sie liebe, glaubt seinen leidenschaftlichen Beteuerungen nicht, die nichts bewiesen, als daß er galant sei; wenn er sie aber wirklich liebe, könne er vielleicht auch in ihrem Herzen die Flamme der Gegenliebe entzünden, das hänge von seinem Betragen ab. Solle sie ihn nicht als den verworfensten seines Geschlechtes verabscheuen, so dürfe er über die Grenzen der *„strict modesty“* nicht hinausgehen. Hier sowie an einer früheren Stelle, da sie zimperlich erklärt, ihn letzthin nicht verstanden zu haben, und ganz in der Art der *Précieuses* bei Molière kunstvolle Phrasen drechselt, wird sie ihrem Charakter ungetreu und spielt die Prüde. Doch ungekünstelte Entrüstung gibt ihr die Worte ein, mit welchen sie den Liebhaber davonjagt, da er frech erklärt: *„I think now, fifty guineas is a very fine offer for your strict modesty as you call it.“* Sie will seine Impertinenz in christlicher Nächstenliebe lieber auf Rechnung eines Hirndefekts als der Ungezogenheit setzen. Diese zweite Niederlage ist ihm ganz unerklärlich.

Noch ein dritter Angriff muß versucht werden (Vizard treibt ihn dazu), diesmal im Burgunderrausch. Da ist die Zunge freier, der Mut kühner. Angelica ahnt jetzt, daß Vizard der Urheber dieses schändlichen Komplotts sei. Den betrunkenen Sir Harry will sie durch ihre Diener hinauswerfen lassen, doch unter diese wirft er Geld und schiebt sie zur Tür hinaus, welche er hinter sich verschließt. Angelica ist jetzt in seiner Gewalt. Sie fühlt es und in aufrichtiger

Herzensangst fleht sie den Verführer an, von ihr zu lassen. Sie ruft die bessern Instinkte in seiner Seele zu ihrem Schutze auf, doch er spottet nur über die erhabene Sprache ihrer Not (sie spricht hier in Blankversen). „*This is the first whore in heroics that I have met with*", meint er lachend; das habe Nathaniel Lee mit seinen *Rival Queens* verschuldet. Er spricht, wie er glaubt, eindrucksvollere Prosa: „*Can your virtue bespeak you a front row in the boxes? No; for the players can't live upon virtue. Can your virtue keep you a coach and six? No, no, your virtuous women walk a-foot. Can your virtue hire you a pew in a church? Why, the very sexton will tell you, no. Can your virtue stake for you at picquet? No. Then what business has a woman with virtue? Come, come, madam, I offered you fifty guineas: there's a hundred.*" Auf der andern Seite malt er ihr die Herrlichkeiten des Mätressentums in den verlockendsten Farben aus. Sie bleibt fest, und obwohl er sie in seiner Gewalt hat, hindert ihn doch eine ihm bisher unbekannte Scheu daran, ihr nahezutreten. Er ruft die Mutter zu Hilfe. Jetzt erst begreift diese, als er schon sehr deutlich geworden, aber selbst in diesem kritischen Augenblicke läßt Angelica Sir Harry nicht ganz fallen. Sie weiß, erklärt sie der vor Entsetzen ganz starren Mutter, daß Vizard der Verführer ist, und nun klärt sich alles auf.

Sir Harry kenne jetzt seine Pflicht, redet besonders die Alte auf ihn ein, entweder — oder, und ehe er sich mit Vizard schlägt, wählt er die Heirat. Wir wissen, daß er nicht feig ist, aber so sehr er auch über seinen Fall spöttelt, der leichte Falter ist nun doch gefangen und er hat sich von Angelica leicht und gern fangen lassen. Der Schauspieler hat gerade hier Gelegenheit, sein volles Können in einer sehr dankbaren Rolle zu zeigen. Wie der so sicher auftretende Weltmann bei der allmählichen Lüftung des Geheimnisses, da ihm das Gemeine seiner Handlungsweise immer deutlicher zum Bewußtsein kommt, immer mehr von seinem Selbstvertrauen verliert, wie er sich immer unbehaglicher zu fühlen beginnt, wie seine Verlegenheit von Minute zu Minute wächst und wie er endlich ganz zusammenknickt und trotz seiner Redegewandtheit nicht mehr als „*yes*" herausbringt, das mußte, wenn es fein nuanciert gegeben wurde, dem Publikum die Kunst des Dichters und besonders des Schauspielers im

schönsten Lichte zeigen. Zum Schlusse kommt alles im Hause der Lady Darling zusammen, wo die Hochzeit Sir Harrys gefeiert werden soll, und das ist auch — außer Vizards Ablenkungsplan — der einzige Zusammenhang zwischen den anderen Handlungen und der eben erzählten. Die „Moral" des Stückes gibt Wildair in den Schlußversen:

„In vain are musty morals taught in schools
By rigid teachers, and as rigid rules;
Where virtue, with a frowning aspect stands;
And frights the pupil from its rough commands.
But Woman —
Charming Woman can true converts make,
We love the precept for the teacher's sake.
Virtue in them appears so bright, so gay;
We hear with transport, and with pride obey."

Angesichts dieser erdrückenden Fülle von zu verarbeitendem Stoff gewinnt die Frage nach dem Aufbau des Dramas an Bedeutung. Es ist selbst für einen Meister der Technik keine geringe Leistung, dieses Material klar und übersichtlich anzuordnen und dabei doch dem Zwecke steter logischer Entwicklung sowie der Unterhaltung des Publikums gerecht zu werden. Im ersten Akte hat er alle Forderungen befriedigt, die man vernünftigerweise stellen kann: eine klare Exposition gegeben, uns mit den wichtigsten Charakteren bekanntgemacht (außer Angelica) und die Pläne vor uns aufgerollt, an deren Ausführung geschritten werden soll. Er hat beide Haupthandlungen sehr geschickt vorbereitet. Indem er Vizards Kränkung über seine Abweisung von Seite Angelicas zum Ausgangspunkte wählt, verstärkt er dieses Motiv zur Rache durch die Notwendigkeit einer Ablenkung Sir Harrys von Lady Lurewell und gibt sehr passend die Anregung zu der scheußlichen Bordell-Intrige durch die Frage Wildairs nach einer leichteren Dame. Ist so die eine Handlung eingeleitet worden, so werden uns auch für die zweite die Voraussetzungen gegeben in der zu Tage tretenden Rivalität der drei männlichen Personen des Aktes und in der ebenso deutlich zum Ausdruck gebrachten Absicht der Lady, alle zu Narren zu halten. Die Rückkehr Sir Harrys, respektive die Kunde

davon, der Lady durch den Obersten übermittelt, bringt den Stein ins Rollen und in dem Paket Liebesbriefe, welches der Oberst zur Weiterbeförderung übernimmt, liegt nicht nur eine Einladung für Wildair, sondern auch die sichere Erwartung köstlicher Unterhaltung für das Publikum.

Auch der zweite Akt ist noch verhältnismäßig leicht zu überblicken. Nachdem uns der Dichter das edle Brüderpaar Clincher jeden in seiner besonderen Narrheit vorgestellt und uns mit Spässen über das *Jubilee* die Zeit vertrieben hat, läßt er nach dieser Ouverture Sir Harry den ersten Angriff auf Angelica wagen und Clincher jun. sowie Dicky das Lustige dieser Szenen erhöhen. Daß dieser Mißerfolg den Helden des Stückes nicht abgeschreckt hat und daß er zu einem zweiten Angriff rüstet, erfahren wir unzweideutig. Während wir auf diesen warten, lachen wir herzlich über das Gespräch zwischen dem Alderman und der Lady und sind Zeugen der zwar ans Possenhafte grenzenden Prügelszene, die aber von unwiderstehlicher Komik ist und von Rapp z. B. die Krone des Stückes genannt wird. Farquhar hat uns also mit zwei Handlungen bedient, die an sich ergötzen, die erste originell und von pikantem Reiz erfüllt, die andere possenhaft, aber hinreißend komisch. Daneben überbringt der Oberst dem Baronet die Liebesbriefe, wir können uns an des ersteren schmählicher Niederlage weiden und als Folge dieser Post hören wir noch in diesem Akte eine im geistreich-witzelnden Tone der Zeit geführte Unterhaltung zwischen Sir Harry und der Lady. Auch dieser Akt verdient noch keineswegs den Vorwurf, den man gegen das Ganze erhoben hat: er ist nicht regellos, sondern ganz übersichtlich, wenn auch nicht mehr so wie der erste: dafür ist er aber viel unterhaltender, ja es gibt in dem ganzen Akte außer der kurzen Szene, da Vizard seine Pläne schmiedet, keine ernste Situation, alles und jedes ist auf die Lachmuskeln berechnet, und die Rechnung stimmt.

Den dritten Akt füllen zwei Handlungen aus. In der dritten Szene wagt Sir Harry einen neuerlichen Angriff, holt sich aber eine noch empfindlichere Niederlage und würde sich vielleicht zurückziehen, wenn nicht Vizard im richtigen Moment seinen Mut wieder belebte. Einen größeren Raum nimmt die Bestrafung des Obersten für seine Eifer-

sucht ein. Die Anordnung ist die gleiche wie im zweiten Akte. Nachdem die „Haupthandlung“ um einen Schritt weitergeführt ist, muß dem Publikum wieder derbere Kost vorgesetzt werden. Die Angelica-Intrige ist französische Küche und ein pikantes Gericht für Feinschmecker; für den englischen Gaumen stellte der erfindungsreiche Koch den Kleidertausch zwischen Clincher sen. und dem Dienstmanne Tim (in vielen Ausgaben Tom) Errand, die Sinnestäuschung des Obersten, die Prügel, mit welchen er Clincher bedenkt, und den kläglichen Abzug des letzteren in den Kleidern des Dienstmannes auf den Tisch. Das Gericht mundet vortrefflich und läßt überdies auf eine noch bessere Fortsetzung schließen. Die Frage nach den Schicksalen der beiden, von denen jeder in des andern Kleidern herumläuft, drängt sich von selbst auf.

Aber auch für empfindsame Seelen hat der Dichter vorgesorgt und dem Tone, welcher bald nachher in der englischen Literatur so beliebt wird, präludiert er im letzten Teil des Auftrittes, da Lady Lurewell, nachdem sie Clincher sen. weggeschickt hat, ihrer Dienerin Parly gegenüber ihr Herz ausschüttet und in dem Tone einer Richardsonschen Heldin die Geschichte ihrer Verführung erzählt. Der Schluß hat allerdings keinen Richardsonschen Beigeschmack. Für ihren Männerhaß und den Entschluß der Rache findet sie die kräftigsten Akzente, und wenn dem weiblichen Teil des Publikums vielleicht die Tränen in die Augen traten und das Gefühl des hinschmelzenden Mitleids in deren Herzen nach Ausdruck rang, so wurden diese rührseligen Herzen durch die tapfere Lady zum Schlusse schnell wieder aufgerichtet und mit dem Fanfarenstoß, der die Frauen zum Kampfe gegen die Männerwelt aufruft, endet dieser von so wechselnden Stimmungen erfüllte Akt. Die ersten Szenen sind wie bei Farquhar meistenteils vorbereitend; Standard werden durch Vizard die Augen geöffnet über die Rolle, die ihn die Lady gegenüber Sir Harry hat spielen lassen, und gereizt nimmt er Tim Errand als Duellboten auf. Die zweite Szene hat mit keiner der Handlungen etwas zu tun. Clincher sen. macht sich lächerlich. An und für sich recht amüsant, hätte sie ganz gut wegfallen können, dann wäre der Akt ganz gut gegliedert.

Die Vorbereitungen zum Duell und die Erteilung des Auftrages an den Dienstmann leiten ihn ein. Nun muß eine Unterbrechung eintreten, bis der Dienstmann sich seines Auftrages entledigt. Während dieser sind wir in Lady Darlings Hause und verfolgen Sir Harrys Liebeswerben. Daran schließt sich in ganz logischer Aufeinanderfolge die Kleidertauschgeschichte und nach gelungener Rache verfällt die Lady in eine wehmütig-sentimentale Stimmung — auch das ist aus dem Leben gegriffen: auf die erste Trunkenheit des Sieges pflegt eine Einkehr in sich selbst zu folgen —, in welcher sie ihre Enthüllungen macht. Wie aufmerksam man auch die Untersuchung führen mag, von einer Regellosigkeit, von einem wirren Durcheinander ist bisher keine Spur zu entdecken. Wir hätten bisher nur eine Szene zu opfern (die zweite).

Die Verwirrung hebt erst mit dem vierten Akte an und diese ist umsoweniger zu verzeihen, als eine übersichtliche Anordnung hier gar nicht so schwer war. Farquhar will zunächst die Duellgeschichte weiterführen. Das geschieht in der ersten Szene, wo Sir Harry von dem Obersten direkt gefordert wird und diesem gegenüber in seiner ruhig-überlegenen Art über das Duell, zumal einer Frau wegen, spöttelt. Es soll nun das Ringmotiv hereingezogen werden. Warum unterbricht er, da sie schon auf den Punkt gekommen sind, das Gespräch der beiden Männer durch den Volksauflauf gegen Clincher sen.? Dafür ist kein vernünftiger Grund vorhanden. Das konnte ohne Unterbrechung zu Ende geführt werden, hernach ergab sich die Notwendigkeit einer Unterbrechung dieser Handlung von selbst, mußte doch Sir Harry erst Gelegenheit suchen, der Lady den Ring an den Finger zu stecken. In der Zwischenzeit konnte nun Farquhar die Erlebnisse des Dienstmannes Clincher sen. und die Tim Errands als derb-possenhafte, aber gelungene Intermezzi an uns vorübergehen lassen. Die beiden Parallelszenen hätten nacheinander kommen müssen und eine kleine Verschiebung in der Anordnung der einzelnen Teile der ersten Szene hätte die Übersicht wieder hergestellt. Der Dialog zwischen Sir Harry und dem Obersten wäre erst ganz zu bringen gewesen. Dabei war es nur nötig, die Worte Sir Harrys: „*We must fly this place,*

else that cluster of snob will overwhelm us", auszulassen, dann folgten der Volksauflauf, das Erscheinen des Konstablers und daran anschließend Szene 2.

So konnte die Zerreißung des Dialogs vermieden werden, welche nur dann einen Sinn hätte, wenn der eingeschobene Teil Tatsachen brächte, die den weiteren Gang des Gesprächs bestimmen. Die Nebeneinanderstellung der beiden Parallelszenen ist allerdings ihrer Wirkung sicher, aber vom technischen Gesichtspunkte aus hätte auch zwischen ihnen eine engere Verbindung hergestellt werden sollen. Es sieht das Gerüst in seiner jetzigen Gestalt gar zu roh gezimmert aus. Nun mußte die Lady noch des Obersten Ring bekommen, damit für den fünften Akt die Voraussetzungen geschaffen würden. Sie empfängt Sir Harry am Abend, knapp bevor sie an ein anderes Werk geht, und die Sache wird sehr schnell erledigt. Diese Szene ist wohl nicht ganz an ihrer Stelle, aber wollte der Dichter die Sache natürlicher machen, so hätte er zu viel ändern müssen; es ist tatsächlich sehr schwer, ihr den richtigen Platz anzuweisen, und genau erwogen, scheint es nicht einmal so unnatürlich, daß bei dem gegenseitigen Verhältnis beider Sir Harry nur eine kurze Visite macht, ihr scherzhaft den Ring schenkt und ansteckt und dann davoneilt: er zu seiner Angelica, sie zu ihren Opfern. Die Opferung der eben eingebrachten Schlachttiere Vizard und Smuggler dauert nun bis zum Schlusse des Aktes. Dieser Akt ist also tatsächlich wirr, aber man sieht, wie leicht diesem Übelstande abzuhelfen ist. Von Planlosigkeit ist auch hier keine Rede. Inhaltlich ist er fast ausschließlich possenhaft. Die Geschicke Clinchers, Tim Errands, Vizards und Smugglers sorgen für Heiterkeit, welche nur zweimal einer ernsteren Spannung weichen muß: in dem Gespräche zwischen Oberst und Baronet und in der Ringszene zwischen jenem und der Lurewell. Für Angelica war in diesem Akt kein Raum.

Dafür spielen sich die Geschehnisse des fünften Aktes bis auf die der zweiten Szene (Newgate) alle in Lady Darlings Hause ab. Daß die zweite Szene hier die Einheit des Ortes und die Einheitlichkeit der Handlung unterbricht, mag wohl nicht ganz kunstgerecht sein. Doch der

dritte Angriff endet mit der vollständigen Kapitulation des Angreifers: Sir Harry wird Angelica heiraten. Damit ist eine natürliche Pause gegeben und diese füllt Farquhar mit der Szene in Newgate aus, wo Clincher sen., Smuggler und Tim Errand zusammentreffen. Für die Handlung hat diese Szene wohl sehr wenig Belang: was wir zu wissen brauchen, hätte sich am Schlusse sehr gut erzählen lassen, aber sie ist offenbar wegen des drolligen Gespräches zwischen Smuggler und seinem ehemaligen Kommis geschaffen, gehört im übrigen aber nicht einmal zu den klarsten, sie könnte also sehr wohl gestrichen werden. Freilich müßte dann eine andere Szene eingeschoben werden, denn ehe Sir Harry mit Briefen und Einladungen zurückkehren kann, muß einige Zeit verstrichen sein.

Schwerer verständlich ist aber, wie Oberst Standard in das Haus der Lady Darling kommt. Ist etwa anzunehmen, Sir Harry habe ihm beim Rummer (einer Tavern zwischen Charing Cross und Whitehall), wo sie die Ring-Intrige besprachen (IV, 1), Enthüllungen gemacht und ihn für den Abend in das angebliche Bordell bestellt, damit er dort Näheres über die ihm am Herzen liegende Sache erfahre? Schröder fühlte wohl die Notwendigkeit einer Motivierung dieses Besuches und im dreizehnten Auftritt des fünften Aufzuges entschuldigt sich sein Hauptmann Selting: „Verzeihen Sie! Ein sonderbares Mißverständnis verleitet mich zu dieser Freiheit. Ich sah unten die Equipage des Grafen Klingsberg. . . . Ich würde mich nicht unterstanden haben, ihn hier aufzusuchen: aber der unverschämte Kerl, sein Bedienter, sagte: er sei bei Frauenzimmern, zu denen man füglich geradezu gehen könnte. Ich war ungeduldig, eine Erklärung vom Grafen zu haben.“ Dies ist die einzig plausible Erklärung: die hätte uns Farquhar aber auch wirklich geben müssen. Weniger auffällig ist das Erscheinen des jüngeren Clincher. Er ist ja ein Verwandter des Hauses und daß er in seiner Freude über die ihm anheimgefallene Erbschaft zuerst der Lady Darling und Angelica die Mitteilung machen will, ist erklärlich. Auch den älteren Clincher könnten wir uns als Besucher noch gefallen lassen, obwohl wir nicht wissen, was er eigentlich in dem Hause will, in dem er bisher, soviel wir wissen, nicht verkehrt hat, aber schließ-

lich gehört er doch zur Verwandtschaft. Er dürfte nur nicht wie aus der Kanone geschossen gerade in dem Momente hineinplatzen, da sein Bruder sich des Erbes freut. Der Zufall spielt hier eine gar merkwürdige Rolle. Ferner dürfte auch die Absicht nicht so deutlich werden, derenthalben der Dichter die beiden Brüder in diesem Hause vereinigt hat, damit ihnen nämlich der Oberst die Leviten lese.

Bei der Spannung, in welcher man jetzt der Lösung des oder eigentlich der Knoten entgegensieht, sind solche retardierende Momente sehr übel angebracht. Etwas anderes wäre es allerdings, wenn der Dramatiker, um die Spannung bis zum letzten Augenblick zu erhöhen, noch kurz vor dem erwarteten Ende Tatsachen ersänne, welche die Lösung ganz anders gestalten könnten, so daß er uns bis zum Schlusse in Furcht erhielte. Das ist aber hier nicht der Fall, folglich gehören die beiden Clincher nicht her. Die hätten ja schon am Anfang des Aktes abgefertigt werden können oder, wenn schon der Dichter aus Theaterrücksichten am Schlusse alle Schauspieler auf der Bühne beisammen haben wollte, konnten sie ganz zuletzt mit dem alten Smuggler erscheinen, freilich hätten sie und der ehrliche Oberst sich dann kürzer fassen müssen. Daß die Lady Lurewell in der leidenschaftlichen Erregung über die gemachte Entdeckung sich über jeden Anstand hinwegsetzt und dem Ungetreuen in das Haus seiner Geliebten nacheilt, ist eben durch ihre Stimmung erklärt, nur hätten wir irgendwie hören sollen, wie und was sie erfahren hat. Zuletzt muß auch noch Smuggler herbei. Er erkundigt sich nach Vizard und teilt mit, daß er ihn enterbt. Wenn der Mann als Onkel Vizards auch zur Verwandtschaft gehört, so ist sein Erscheinen hier im Hause auch wieder nur der Rücksicht auf die Schauspieler zuzuschreiben und weniger natürlich. Der fünfte Akt verdient nicht den Tadel, er sei wirr und unregelmäßig, wohl aber einen andern, der noch schwerer wiegt: er ist nicht durchdacht. Nur ein Gedanke war dabei maßgebend: die Schauspieler alle (außer Vizard) zu einem Schlußtableau auf die Bühne zu bringen, und dieser Gedanke war so mächtig, daß ihm Wahrscheinlichkeit und psychologische Entwicklung vielfach geopfert

wurden. Dieser Akt ist sehr flüchtig gemacht, schon die mangelnden Verknüpfungen beweisen dies, doch ist der Schluß ein allseits befriedigender.

Worin liegt also das Unregelmäßige, Wirre und Uneinheitliche, welches man in diesem Stücke hat finden wollen? Wir erfahren aus Farquhars *Preface to the Reader,* daß es als kein *„exact play"* galt, und wenn wir mit diesem von allen nachgesprochenen, ja in der Folgezeit verschärften Urteil — machte man doch aus *„not exact"* wüst, wirr, uneinheitlich etc. — vergleichen, was unsere Untersuchung über den Aufbau des Lustspiels ergeben hat, so finden wir, daß die Ergebnisse der letzteren mit jenem nicht übereinstimmen. Wir haben zugegeben, der vierte Akt könne in seiner jetzigen Gestalt diesen Eindruck machen, aber auch bei näherem Zusehen erkannt, daß eine kleine Verschiebung der Szenen die Gliederung scharf hervortreten läßt, wir haben an dem fünften Akte gar vieles auszusetzen gehabt, aber den Eindruck des Unregelmäßigen, Wirren und Wüsten macht das Stück nicht. Von Einheitlichkeit läßt sich allerdings nicht sprechen, aber wollte man daraufhin die dramatischen Erzeugnisse der Engländer untersuchen, so würden sehr wenige, selbst Shakespeares Stücke nicht, die Probe bestehen. Das englische Publikum will nun einmal eine Menge von *Plots*, und wenn es dann dem armen Dichter nicht voll und ganz gelingt, alle diese Strahlen in einem Brennpunkte zu vereinigen, wenn Verknüpfung und Motivierung manches zu wünschen übrig lassen, dann fällt die Kritik über ihn her und schilt sein Werk uneinheitlich.

c) Schlußbetrachtung.

Welche Vorbehalte die Kritik auch machen mochte, eines mußte sie zugeben, weil es sich als Tatsache nicht aus der Welt schaffen ließ, daß *The Constant Couple* gefallen und unterhalten hatte. Freilich hielten dies viele mehr für ein Verdienst des vortrefflichen Wilks, aber da sich Farquhars Prophezeiung nicht erfüllte, da mit dem Verschwinden dieses Schauspielers von der Bühne nicht auch Sir Harry zum *Jubilee* ging, scheint doch treffender zu

sein, was in Wilks' Biographie von Curll (1733) die Verse ausdrücken:

„Farquhar, by writing, gain'd himself a name,
And by Wilks Farquhar gain'd immortal fame."

Ein nicht unbedeutender Anteil an dem Erfolge gebührt gewiß dem Dichter. Das Stück muß also außer seinen zahlreichen und mit Vorliebe hervorgehobenen Mängeln auch gewisse Vorzüge besitzen.

Die Fabel des Stückes ist nicht ganz frei vom Dichter erfunden, er hat Quellen benutzt. Welcher Dichter hätte das nicht getan? Die Wiedervereinigung eines seit zwölf Jahren getrennten Liebespaares und das tolle Spiel der zur Männerhasserin gewordenen weiblichen Hauptperson mit allen ihren Liebhabern mag er D'Urfeys *Madame Fickle* entlehnt haben, zur Lurewell mag vielleicht Mrs. Manly Modell gesessen sein. Was tut's? In jenem Drama ist aber ebensowenig wie in der Biographie der letztgenannten Dame des Motivs auch nur Erwähnung getan, welches hier von so großer Wichtigkeit ist, nämlich des Ringmotivs. Ob nicht auch dieses irgendwoher entlehnt ist, wissen wir nicht, ich halte es für wahrscheinlich, ohne daß damit dem Ruhme des Dichters nahegetreten würde. Wenn auch ferner die Idee des Männerhasses und Intrigenspiels aus jenen Quellen geflossen sein mag, so sind die Intrigen in der angeblichen Vorlage ganz anderer Art und von dem durch einen Liebhaber an seinen Nebenbuhler bestellten *Billet-doux* lesen wir dort ebensowenig wie von dem nächtlichen Rendezvous zwischen Onkel und Neffen und dem Löffeldiebstahl oder vorher von der Prügelszene Wildair-Smuggler. Eine Handlung allerdings ist die Kopie einer in den *Adventures of Covent Garden* erzählten Geschichte: der Austausch der Kleider zwischen Clincher und dem Dienstmann und die Sinnestäuschung des eifersüchtigen Liebhabers.

Aber unsere bis ins Detail durchgeführte Untersuchung hat gezeigt, daß, wenn auch Farquhar diese *Adventures* nicht selbst verfaßt hat, der Vorwurf des Plagiats hier ein ganz unbegründeter ist. Für Vizards scheußlichen Plan und dessen Durchführung, für die Handlung Wildair-Angelica

hat man ebenfalls keine Quelle gefunden und so ergibt sich denn, daß in Bezug auf die Handlung Farquhar trotz allem, was er benutzt hat, als frei schaffender Dichter gewaltet hat. Er hat den Stoff, welchen ihm teils das Leben, teils Bücher, teils seine Phantasie geliefert haben, im ganzen und großen zu einem harmonischen Ganzen vereinigt, wenn auch einzelne Teile bisweilen den wünschenswerten Zusammenhang vermissen lassen.

So ist das Band zwischen der Haupthandlung und der Wildair-Angelica-Affäre von Anfang an kein sehr festes und er hat es auch in der Folge durch keine anderen zwischen den beiden Handlungen hergestellten Verbindungen zu festigen gesucht. Der Mittelpunkt, von welchem alle anderen Handlungen ausstrahlen, ist die Person der Lady Lurewell, sie ist gewissermaßen die Spinne, welche in der Mitte ihres Gewebes sitzt und nach allen Seiten hin ihre Fäden zieht. Sie hat, um das Gespinst dichter und fester zu machen, auch der Kreuzfäden nicht vergessen, die zwischen den anderen hin- und herlaufen. Sie führt Wildair mit dem Obersten und mit Smuggler, den Obersten mit Clincher sen., Smuggler mit Vizard zusammen, und wenn hie und da die Arbeit etwas nachlässig ist, die verbindenden Fäden manchmal sogar fehlen, wie im einzelnen aufgezeigt worden, so haben es andere Kreuzspinnen nicht besser gemacht. Eine Eigentümlichkeit hat dieses Gespinst wohl, durch welche es sich von den in der Wirklichkeit hergestellten unterscheidet. Die Fliegen verfangen sich meist darin, wie es die böse Spinne plante, durch das System von Kreuzfäden, welche sie untereinander in Verbindung bringt, beschleunigen sie nur die Erfüllung ihres Geschickes und eine trägt zum Verderben der andern bei, indem sie durch ihre Bewegungen einander gegenseitig noch mehr in das Gewebe verwickeln. Die Unheilbringerin muß aber plötzlich zu ihrem Erstaunen sehen, daß zwei Fliegen sich untereinander wider sie verbinden, daß sie das von ihr gesponnene Netz benutzen, es erweitern und sie hineinverstricken, ja sie läßt sich gern fangen. Das ist das Wunderbare und in der Natur nicht Gesehene.

Unter den gefangenen Fliegen summt eine in einem ganz eigentümlichen Tone. Daß es ihr in dem Netze nicht

behagt, begreift sich wohl; sie ist aber so unbescheiden, nicht nur die Freiheit zu begehren, sondern weit weg zu wollen in die Heilige Stadt. Das gibt viel Spaß und der reiselustigen Jubiläumsfliege wird nach einer saftigen Moralpredigt über das Lächerliche ihrer Reisegelüste das Blut ausgesaugt. Wie die Spinne nach einem festen Plane arbeitet, der freilich oft erst bei näherem Zusehen kenntlich wird, so ist auch derjenige, welcher die Instinkte des Tieres leitet, in unserem Falle der Dichter, ganz planmäßig verfahren, und obwohl er nicht allein die Arbeiten der einen Spinne zu überwachen hatte, sondern daneben auch ein zweites Gewebe sich entwickeln sah (Wildair-Angelica), hat er sich einen ganz klaren Blick bewahrt, ja in seiner Ängstlichkeit war er zu sehr darauf bedacht, daß dieser Plan auch anderen sichtbar werde, und hat darum die Verbindung zwischen den beiden Gespinsten vernachlässigt. Unregelmäßig ist also das Drama nicht (ausgenommen zum Teile der vierte Akt), dagegen in den Details nicht mit der erforderlichen Sorgfalt ausgeführt, dem Zufalle ein zu großer Spielraum gelassen und der fünfte Akt überhastet.

In der Charakteristik der Hauptpersonen hat sich der Dichter höhere Aufgaben gestellt als seine Vorgänger, ja höhere, als er lösen konnte. Ward findet Sir Harry schamlos und den Eindruck, den er auf uns macht, unangenehm, Steele spricht ihm im *Tatler* (Nr. 19, 23. Mai 1709) *„wit and humour“* ab, aber der Wirkung, die seine Darstellung übte, konnte sich das Publikum niemals entziehen, auch wenn kein Wilks auf den Brettern agierte, und „unangenehm“ wurde der Mann nicht, weil er mitten in dem Kreise der frommen Heuchler mit offenem Freimut sich zu der Theorie der Lebenslust und Lebensfreude bekannte und weil er dabei doch durch alle seine Damen gegenüber rücksichtslosen Worten den Ehrenmann hindurchblicken ließ. Sein Verkehr mit Angelica mag für uns zu pikante Kost sein, aber einen Rückschluß auf die moralische Schlechtigkeit seines Charakters erlaubt er nicht; man muß bedenken, wo und in wessen Gesellschaft er sich wähnt, und andrerseits sich ganz aufrichtig die Frage vorlegen, wie viele man für schlecht halten müßte, wenn man über alle diejenigen den Stab bräche, die heutzutage in einem solchen Falle ähnlich

handeln würden. Wirkt auf der einen Seite die Natur in ihm erquickend, so nimmt er andrerseits als gewandter und kluger Weltmann durch das Leichte und Gefällige seines Auftretens für sich ein, wenn man ihn mit den verschiedenen Narren vergleicht, die ihn umgeben. Er stellt den Welt- und Lebemann nach der sympathischen Seite dar, ohne dessen Auswüchse, wir würden höchstens wünschen, daß er weniger der Mode der Zeit folgte und weniger über alles witzelte, für uns hat er zu viel von jenem für das englische Drama so verhängnisvoll gewordenen *„wit"*.

Eine ganz neue Figur auf der englischen Bühne war auch der Oberst, der erste Schritt vom polternden Krieger hinweg zu dem bis zur Peinlichkeit ehrenhaften und biederen patriotischen Soldaten, natürlich als Übergangsfigur noch nicht ganz frei von den Schlacken der altgewohnten Bühnenfigur; schwer zu zeichnen war eine Lurewell, für deren Charakter er nur den Männerhaß infolge trauriger Erfahrungen den angeführten Quellen entnehmen konnte (mit der Emilia der *Adventures* hat sie nichts zu tun), während es seine Aufgabe blieb, auch in diesem Weibe eine Verfechterin der Wahrheit und Offenheit gegenüber der Heuchelei zu schaffen, ohne sie die Grenzen der Tugendhaftigkeit überschreiten zu lassen. Nicht ungeschickt in der Kunst des Intrigierens, lebenslustig und unterhaltungsüchtig, ist sie im Innern doch verbittert über erlittene Unbill und von einer ans Sentimentale anklingenden Liebessehnsucht erfüllt. Dieser Charakter birgt manche Widersprüche in sich und drängt nach einer Weiterentwicklung. Nimmt man die Verbitterung aus der Seele dieses Weibes und läßt sie weniger sicher nach außen auftreten, so hat man das Bild Angelicas, welche beileibe keinen Kontrast zur Lurewell abgeben soll, wie Rapp meint. Sie ist die ins Jugendfrische übersetzte Lurewell, mit demselben Drange, die Fesseln der Konvenienz von sich zu werfen, und lieben wie hassen zu dürfen nach Herzenslust: dieselbe Energie nach außen hin, doch ohne den pessimistisch-wehmütigen Zug der andern, mit klaren Augen festen Blickes in die Welt sehend, die ihr Glück und Liebe geben soll. Die Mutter ist der Tochter gegenüber eine Null, beschränkt und gutmütig, ohne jede Energie, die Parly tritt hier noch zu wenig hervor. Vizard

ist keine neue Figur, dagegen wurde auf den Alderman große Sorgfalt verwendet und der habgierige, wollüstige alte Frömmler ist mit charakteristischen Strichen gezeichnet, ja ich möchte sagen, von allen Figuren des Stückes am besten gelungen. Von den beiden Clincher ist der ältere, der dem Kaufmannsladen entlaufene reiche Mode- und Reisenarr, viel besser getroffen als sein jüngerer Bruder, bei dem das Bäuerlich-Ungeschickte, ja Rohe und die mißglückten Versuche, sich auf den *Beau* herauszuspielen, vornehmlich von dem Schauspieler herausgearbeitet werden müssen, wie es dem Darsteller seines Dieners Dicky ja gelungen ist. Alles in allem, ist die Zeichnung der Charaktere der am wenigsten befriedigende Teil der dichterischen Tätigkeit Farquhars und es ist meist bei Ansätzen und Strichen geblieben. Sein Verdienst ist es aber, über die Routine hinausgewollt und neue Wege gewiesen zu haben.

Seinen Dialog findet Pope *„pert and low"*:

„What pert, low dialogue has Farquhar writ!" (Nachahmungen des Horaz, 1. Epistel des 2. Buches: *To Augustus*). Horace Walpole meint in einem Briefe an die Gräfin Ossory (Strawberry Hill, 14. Juni 1787): *„Farquhar's plays talk the language of a marching regiment in country quarters."* Er ist wirklich kein Künstler im feinen Dialog nach französischer Art, er führt nicht die Klinge eines Congreve, das muß zugegeben werden, wenn Walpoles Urteil auch auf unser Stück nicht paßt und wohl im Hinblick auf den *Recruiting Officer* und den Stand Farquhars gefällt wurde. Er hat sich diesmal übrigens Zurückhaltung auferlegt und seiner Ansicht nach keinen, unseres Erachtens wenige unzüchtige Ausdrücke und Wendungen zugelassen. Er hat es versucht, wenigstens in den Bordell-Alderman-Szenen, die Manier der Franzosen nachzuahmen, welche eine bekannte politische Größe dieser Nation (Talleyrand) später einmal dahin charakterisiert hat, die Sprache sei da, um die Gedanken zu verhüllen; er hat, statt wie früher, derb, aber offen zu sein, jetzt bisweilen die zweideutige, lüsterne Sprache der französischen Komödie gesprochen; aber im ganzen und großen bleibt er auch hier natürlich, nur fehlt ein gut Teil seiner früheren Wildheit. Aber auch hier bewundern wir die Lebhaftigkeit und den natürlichen Fluß

seines Dialogs und die Frische, die durch das ganze Stück weht. Wortspiele und Witzeleien halten bei ihm selten den Gang der Handlung auf und damit kommen wir auf jenen Punkt, der auch bei unserem Drama den Erfolg entschieden hat.

Er hat den Sinn des Wortes Drama erfaßt und seine Komik liegt in der Handlung, in den Situationen. Diese möglichst wirksam zu gestalten, hat er eine außerordentliche Erfindungsgabe, er bekundet ein eminentes Geschick in der raschen und natürlichen planmäßigen Durchführung seiner zahlreichen *Plots*, weiß überall die komischen Pointen herauszufinden und herauszuarbeiten, so daß bei ihm auf der Bühne immer Leben und Bewegung herrscht und das Bedürfnis nach Unterhaltung stets Befriedigung findet, zu welchem Zwecke er die niedere possenhafte Komik nicht bloß nicht meidet, sondern sogar mit sichtlicher Vorliebe verwendet. Das Pikante, in dem er sich hier versucht hat, und die Angelica-Szenen, welche man sonst gern missen würde, sind als allerdings mißglückter Versuch in diesem Genre literarhistorisch von Interesse. Er hat ja gezeigt, daß er auch ohne *„smut"* aus seinem Füllhorn so viele Gaben verstreuen kann, daß er es wirklich nicht nötig hatte, Anleihen bei den Franzosen zu machen, gibt es doch der komischen Situationen in diesem Stücke eine schwere Menge. Mußte das Stück schon durch diese belustigend wirken, so steigerte den Beifall der stark ausgeprägte Drang nach Offenheit und Wahrheit, der überall hervorbrach, jener frische Hauch, der immer weht, wenn Natur sich gegen Heuchelei empört, wenn das Individuum das Recht auf freie Betätigung seiner Kräfte und auf ungehindertes Ausleben seines Ich in hartem, wenn auch nicht siegreichen Kampfe verteidigt. Indem er gegen die Heuchelei der Übergangszeit in seiner frischen Naturkraft losschlug und sich dabei doch von Zoten fernhielt, dämmerte es in den Köpfen der Zuschauer wie eine dunkle Ahnung auf, daß Sittlichkeit sich wohl mit Lebenslust, Natur mit Wahrheit paare, und erwärmend stieg diese Ahnung in die Herzen der nun doch einmal fürs Leben geborenen Menschenkinder und begeisterte Zurufe entrangen sich ihren Kehlen, die scheinbar dem trefflichen Mimen Sir Harrys galten, in

der Tat aber dem scheidenden Ritter des freien Lebensgenusses, welcher, der neuen Zeit weichend, ihr das Erbe der Wahrhaftigkeit vermachte.

Mag die Charakteristik schwach, der Dialog nicht fein, die Verknüpfung und Motivierung nicht sorgfältig durchgeführt, das Pikante unnötigerweise hineingezerrt und überdies mißlungen sein, *The Constant Couple* macht der technischen Fertigkeit in der Anlage, dem Erfindungsreichtum, der komischen Gestaltungskraft, dem nach dem Natürlichen drängenden und weisenden Geiste und den gesunden Moral- und Lebensbegriffen des Dichters alle Ehre.

Es ist mir unfaßbar, wie man gerade dieses Stück ein „verwildertes" (Tiecks Kritische Schriften, II, p. 363) nennen konnte.

VII.

Reiseberichte und Liebesbriefe.

Während der Erfolg des Farquharschen Lustspiels den Direktor von Drury Lane mit stolzen Hoffnungen für die Zukunft seines Unternehmens erfüllte und auch das Theaterpublikum der Hauptstadt den jungen Offizier mit Achtung nannte und sich noch reichen Genuß von seinem natürlichen Witze versprach; während eine mißgünstige Kritik in ohnmächtiger Wut den kühnen Eindringling aus dem Reiche des Thespis hinauszudrängen suchte, in dem er so schnell heimisch geworden war, oder in erkünstelter Verachtung sein Dasein ignorierte, genoß der leichtlebige junge Mann die materiellen Früchte seiner Arbeit.

Selbst der Tod des Altmeisters der englischen Dramatik machte keinen tieferen Eindruck auf ihn. In einem Briefe an eine von ihm geliebte Dame schreibt er darüber: „*I come now from Mr. Dryden's funeral — The pomp of the ceremony was a kind of rhapsody and fitter, I think, for Hudibras than him, because the cavalcade was mostly burlesque; but he was an extraordinary man, and bury'd after an extraordinary fashion; for I do believe there was never such another burial seen. The oration, indeed, was great and ingenious, worthy the subject, and like the author, whose prescriptions can restore the living, and his pen embalm the dead. And so much for Mr. Dryden, whose*

burial was the same with his life: variety and not of a piece. The quality and mob, farce and heroick; the sublime and ridicule mixt in a piece, great Cleopatra in a hackney-coach."

Dieser Brief, an sich interessant durch die Charakteristik Drydens, würde durch den Ton, in welchem er gehalten ist, Befremden erregen müssen, selbst bei der Annahme, Farquhar habe nicht zu des alten Dichters Freunden und Bewunderern gehört, klingt doch etwas wie verhaltener Spott und ein nur mit Mühe unterdrücktes übermütig-mitleidiges Lachen hindurch. Es gibt aber im Leben viele Vorfälle, die so komisch sind, daß die ernsthafte Stimmung nicht standhält, und sollte das auch nur teilweise richtig sein, was Wilson in seinem Leben Congreves über die Schicksale von Drydens Leichnam berichtet, ehe derselbe neben Chaucer und Cowley in dem *Poets' Corner* seine Ruhe finden konnte, so begreift man den Ton des Briefes.

Am 10. Juli 1700 weilt unser Dichter in einer kleinen Hafenstadt am Ausflusse der Maas. Aus Briel *(The Brill)* in Südholland richtet er ein Schreiben an einen Freund, den er Sam nennt. Über diese Reise des Dichters wird so Verschiedenartiges in den späteren Biographien berichtet (die älteren, wie Ware, Chetwood u. s. w., bringen gar nichts darüber), daß es gut sein wird, zunächst den Inhalt der drei auf dieselbe bezüglichen Briefe Farquhars in Kürze wiederzugeben, da diese doch der Ausgangspunkt für alle Kombinationen sind. Nebenbei sind sie auch als Beispiele für den Briefstil Farquhars nicht unwichtig.

An einem Mittwoch gegen 4 Uhr nachmittags kommt er in Harwich an und um 11 Uhr nachts geht er an Bord eines Paketbootes. Dort hört er von einem Mr. L—r, daß der Herzog von Gloucester gestorben sei. Dieser Gentleman fährt nämlich als Eilbote mit der Trauernachricht nach Loo, wo der König eben weilt. Ein gewaltiger Sturm erhebt sich. Nur die von Zeit zu Zeit aufflammenden Blitze zeigen der Mannschaft, was sie zu tun hat, das Rollen des Donners übertönt die Stimme der Menschen. Die Wogen empören sich offenbar dagegen, den Überbringer der Unglückspost hinüberzutragen, oder sie trauern in ihrer Weise um den Verlust Seiner Hoheit. Auf des Dichters Leben hat es die Vorsehung nicht abgesehen, er wäre auch nie

weniger bereit zu sterben als jetzt, denn nie hatte er noch so viel Geld bei sich. Am Donnerstag leiden sie unter den Folgen der Seekrankheit. Freitag früh kommt die holländische Küste in Sicht. Während er mit seinem Glase hinsieht, wird er von einer hohen Welle zum *Dutchman* getauft. Sie kommen über die *Bar* an der Maas. Der Anblick des Rheins heilt ihn von dem Glauben, die Themse sei der schönste Fluß der Welt; der Rhein steht so hoch über jener wie *„a pair of oars before a scullar"*. *„This day at eleven we landed at the Brill"*, heißt es weiter.

Seine Phantasie hat ihm bisher immer Enttäuschungen gebracht. Diesmal übertrifft die Wirklichkeit *„the shadow"*. Die Holländer sind die größten *Beaux* der Welt, nur *„more noble and substantial"*. Ein holländischer Kanal mit einer stattlichen Reihe blühender Bäume auf jeder Seite und etwa zwanzig Brücken über ihn gelegt, eine von der andern nicht weiter entfernt als sechzig oder siebzig Schritte, oder ein kräftiges holländisches Weib, das mit einem Scheuerlappen und warmem Wasser die Steine vor der Tür so lange reibt, bis sie ganz blank und glänzend sind, machen beide den wohltuenden Eindruck der Reinlichkeit und des ästhetischen Sinnes und darin besteht ihre *„finery"*. Wie stolz und stattlich fährt so ein Schiffer dahin, das Ruder in der Hand, die Pfeife im Munde, *„with liberty seated in one whisker, and property in t'other"*; kurz, die Engländer haben keinen Grund, die Holländer zu verachten, dieses saubere, nette und freiheitliche Volk, und sollten sie vielmehr bewundern anstatt der windigen Franzosen. Er ist im Begriffe, nach Rotterdam zu fahren. Solange er noch eine Pistole (Geld) hat, wird ihn sein Freund nicht in England sehen.

Der nächste Brief, an denselben Freund gerichtet, trägt die Aufschrift „Leyden, October 15. 1700". Der Dichter ist inzwischen krank gewesen und dem Tode nahe, ist aber wieder ziemlich hergestellt. Was er über Holland gehört oder gelesen, stimmt gar nicht zu seinen Beobachtungen. Die holländischen Rechtsgelehrten wollen wirklich dem Rechte zum Siege verhelfen und sind keine Rabulisten wie die englischen Sachwalter. Darum ist auch der Sinn für das Recht im Volke lebendiger. In den Niederlanden

streiten sie nicht über religiöse Fragen und lassen jeden nach seiner Fasson selig werden. Die Holländer sind keine Trunkenbolde, wie man es ihnen in England andichtet, sogar das Volk zeigt Abscheu vor einem Betrunkenen; daß die Schiffer mehr trinken, bringt ihre Beschäftigung mit sich. Daß es aber keine Bettler in Holland gibt, hat er nicht bestätigt gefunden. Die Engländer kennen eben das Land entweder nur als Kaufleute oder als durchreisende Vergnügungsausflügler, sie sollten die holländische Sprache lieber lernen als die französische. Er trifft mit einem Kaufmann zusammen, der in Irland zugrunde gegangen ist und hier durch Förderung der Regierung wieder allmählich emporkommt. Dabei rühmt er die kluge Handelspolitik der Niederländer. Der Tag, an dem er schreibt, ist regnerisch. Der Brief wird durch einen nach London zurückkehrenden Gentleman überbracht werden.

Einer Dame, von deren Gesundheit und Wohlergehen das seinige ganz und gar abhängt, schreibt er vom Haag am 23. Oktober (New Style): *„The king came hither last night about eleven from Loo, and if the weather prove fair, designs for England next Wednesday.“* Die letzten 14 Tage hindurch war es sehr stürmisch. Holland ist jetzt nichts anderes als ein großes leckes Kriegsschiff, das auf dem Ozean herumgeworfen wird. Ein großer Teil ist überschwemmt. Lord Westmoreland hat sie (?) gestern bewirtet. Betreffs eines Briefes in persönlichen Angelegenheiten der Dame weiß er nicht, ob er ihn jetzt dem Lord Albemarle geben soll oder erst in England.

Ferner haben wir ein Gedicht von ihm *To a Lady, being detain'd from visiting her by a storm,* in welchem er sich mit Leander an der Küste von Sestos vergleicht und über die Kälte der Geliebten klagt. Dazu kommt noch folgende Stelle aus einem vorliegenden andern Briefe: *„I recollect that some few months ago I was in a foreign country, far from my relations to comfort me, or friends to assist me; a stranger to the place, more to the language; like a child among savage beasts. I had no companion, but a brute more savage than they, who betray'd me into the hands of a villain, that wou'd have ruin'd me past redemption, had not providence sent a gentleman to my rescue, who is now at Richmond dying*

for love of me. This deliverance, I think, may make sufficient amends for the present loss." So läßt er nämlich eine Dame sprechen, welche in ihrem Hause beraubt worden ist und welche er in dem Briefe zu trösten sucht. Dieser Dame ist demnach das Abenteuer passiert, welches hier erzählt ist, und der in Richmond weilende liebeskranke Retter ist wohl er.

Das vorliegende Material stellt die Reise selbst außer Zweifel und gibt auch über die Zeit ziemlich zuverlässigen Aufschluß. Er reiste von London ab, ehe der Herzog von Gloucester gestorben war (der Bote teilt ihm diese Nachricht erst mit). Der Herzog, ein elfjähriger Knabe, starb nun am 29. Juli 1700 a. St. Farquhar reiste also vor diesem Tage ab, und zwar nur sehr kurze Zeit früher (der Eilbote holt ihn in Harwich ein). In Briel landet er am 10. August n. St. und an demselben Tage (einem Freitag) schreibt er den ersten Brief. Wir wissen also, daß er die Reise gegen Ende Juli a. St. antrat und anfangs August a. St. in Briel war. Genau stimmen die Daten aber keineswegs, was jedoch mit Rücksicht auf die Kalenderverwirrung jener Zeit nicht wundernehmen kann. Der dritte Brief trägt zwar keine Jahreszahl, stammt aber offenbar aus demselben Jahre. Der Dichter besuchte also Briel, dann wahrscheinlich Rotterdam, erkrankte hierauf schwer, erholte sich aber wieder, besuchte Leyden, wo er einmal bei einem Bekannten aus Dublin speiste, zuletzt wartete er im Haag günstigeres Wetter ab, um nach England zurückzukehren. Dorthin kam der König aus Loo. Der Herzog von Westmoreland gab einen Schmaus, bei welchem der Dichter anwesend war; ob auch der König, kann aus dem Briefe nicht entnommen werden. Auch daß Farquhar im Gefolge des Königs zurückkehrte, lesen wir nirgends. Im August kam er an, Ende Oktober reiste er wieder zurück. An Geld fehlte es ihm wenigstens in der ersten Zeit nicht.

Theophilus Cibber war der erste, der der Meinung Ausdruck lieh, Farquhar sei „*probably upon military duty*" in Holland gewesen, und was er als wahrscheinlich hinstellt, haben die meisten späteren Biographen zur Tatsache gemacht. Das vorliegende Material berechtigt uns keineswegs zu diesem Schlusse, ja da von einer militärischen

Mission mit keiner Silbe gesprochen wird, ist diese Annahme sogar höchst unwahrscheinlich. Wieso die *Nouvelle Biographie universelle* dazu kommt, diese Reise als eine Flucht vor den Gläubigern zu bezeichnen, konnte ich nicht entdecken. Daß diese Version falsch ist, zeigt der erste Brief, in dem Farquhar von seinem „Reichtum" spricht und nicht früher zurückkehren will, ehe alles Geld vertan ist. Am natürlichsten ist es wohl, die Sache so zu erklären: Die Theater-Saison war im Juli geschlossen worden; er hatte ein hübsches Stück Geld beisammen, bedurfte wohl auch der Erholung, überdies trieb ihn eine unglückliche Liebe von dem Orte (Näheres S. 148), endlich hatte er wahrscheinlich schon damals die Verpflichtung übernommen, im nächsten Jahre die Fortsetzung des *The Constant Couple* zu liefern. So entschloß er sich denn zu einer Auslandsreise. Gegen Frankreich zeigt er in allen seinen Schriften eine deutliche Aversion. Holland war damals ein sehr interessantes Land, auch das politische Leben flutete dort stark und den ersten Angriff Ludwigs XIV. erwartete man gleichfalls in den Niederlanden. Endlich weilte der König daselbst, infolgedessen auch viele englische Adelige, von denen ihn vielleicht einer eingeladen hatte. Nur einmal ist von einem Captain L—oe die Rede, mit dem sich Farquhar über die Angelegenheit der erwähnten Dame beraten will. Darum eine militärische Mission als den Grund seiner Reise hinzustellen, scheint mir ungerechtfertigt; Cibbers Autorität genügt da nicht, zumal er keine Quelle nennt, was er sonst wenigstens allgemein zu tun pflegt („*We have been inform'd*"), und selbst nur von einer Wahrscheinlichkeit spricht. Wer die mehrfach genannte Dame war, wissen wir nicht. Daß wir in ihr seine spätere Gattin sehen sollen, ist eine Forderung Leigh Hunts, die in nichts ihre Begründung findet.

Bietet Farquhars Leben überhaupt ein weites Feld für müßige Kombinationen, da so vieles in Dunkel gehüllt, von anderem wieder der Schleier nur teilweise gelüftet ist, so gilt dies insbesondere in Bezug auf sein Verhältnis zu dem schönen Geschlechte. Er selbst schreibt zunächst ein Gedicht auf *Orinda's poems lent to a Lady*. „*Orinda must for Damon intercede*" ist dessen Grundgedanke. Den „*angry mind*" und

die *„rigorous breast“* seiner Caelia zu rühren, sendet ihr Farquhar-Damon Orindas Gedichte. Daß sich unter dem Pseudonym Orinda eine von ihren Zeitgenossen vielgerühmte Dichterin birgt (Catherine Philips, 1631—1664), welche der lesbischen Sappho und der Römerin Sulpitia gleichgestellt und von den größten Dichtern des Zeitalters gefeiert wurde (Cowley schrieb eine Ode auf ihren Tod), ist bekannt; wessen grausamen Sinn aber ihre süßen Töne der sanften Liebe zuwenden sollen, ist nicht zu erraten. Wenn der Dichter auch selbst das Gedicht als eine Nachahmung Ovids bezeichnet, so ist es doch über jeden Zweifel erhaben, daß der Inhalt nicht erfunden ist.

Der Name der Dame, welcher er das in der Sammlung folgende Gedicht gewidmet hat, ist uns bekannt. Die Verfasserin der *Fatal Friendship*, welche gleiche Begeisterung zu wecken vermag durch den Anblick ihrer Schönheit wie durch die Macht ihrer Poesie und zu deren vorgenanntem Stücke die Verse als *„recommandatory copy“* dienen sollten, ist Mrs. Catherine Trotter, eine Schriftstellerin, welche tatsächlich in jüngeren Jahren zu den bekanntesten Schönheiten gezählt wurde und sich als Schriftstellerin einen geachteten Namen machte. *The Fatal Friendship* war ihr zweites Stück und wurde, nachdem *Agnes de Castro* 1696 im Drury Lane-Theater mit großem Erfolge gegeben worden war, 1698 im Lincoln's Inn Fields-Theater aufgeführt. Das Poem dürfte also in diesem Jahre entstanden sein, zu welcher Zeit Miss Trotter im Alter von 19 Jahren stand. Dazu stimmt sehr gut, daß Farquhar anfangs 1699, als die Damen über die *„wantonness“* von *Love and a Bottle* sich beklagten, das Stück an Miss Trotter sandte, *„to stand its trial before one of the fairest of the sex and the best judge“*. In so überschwenglichen Dithyramben er die Daphne auch feiert, im Gegensatze zu dem vorbesprochenen Gedichte ist von einer persönlichen Beziehung oder gar von Liebe auf seiner Seite darin gar keine Rede, woraus aber keinerlei Schluß gezogen werden kann, da mit Rücksicht auf den Zweck dieser Verse das persönliche Moment in den Hintergrund treten mußte. Ob er Miss Trotter geliebt, ob sie die Caelia des ersten Gedichtes ist, das läßt sich weder bestimmt bejahen noch verneinen. Im Zusammenhalte mit dem Tone des Briefes,

den er eben gelegentlich ihrer Anrufung als Schiedsrichterin an sie schrieb, gewinnt es aber den Anschein, er sei zu ihr in keinen näheren Beziehungen gestanden. Keinesfalls ist sie jedoch die Penelope, welcher eine ganze Serie von Briefen gewidmet ist, jene Dame, deren Maske zu lüften man sich bereits verschiedentlich bemüht hat. Ohne uns in kühnen Deutungen zu gefallen, prüfen wir zunächst wieder das uns vorliegende Material.

An einem Mittwoch richtet der Dichter von Gray's Inn aus an eine Dame das schriftliche Ersuchen, ihm seine Briefe zurückzuschicken, wenn sie sie überhaupt noch besitze, da er sie gern veröffentlichen würde, um ein Versprechen erfüllen zu können, das er einem Freunde bezüglich der Lieferung einiger Briefe zu einer Sammlung für den Druck gegeben habe. Er wählt gerade diese, weil die Vorzüge der Dame die Aufrichtigkeit der Liebesbeteuerungen bezeugen werden und weil sie selbst sich lobend über sie geäußert hat. Darum hofft er auch, daß wenigstens diese Briefe in ihrem Kabinette einen Platz gefunden haben werden, wenn schon der Schreiber selbst in ihrem Herzen keinen Raum hatte. Sollte sie die Trophäen zurückverlangen, so wird er sie mit stolzer Genugtuung zurückstellen. Dafür verpfändet er Wort und Ehre wie einst das Herz ihres gehorsamsten Dieners. Er spricht sie mit *Your Ladyship* an. legt sich überhaupt die größte Reserve auf; denn noch ist die Glut nicht völlig erstickt und der Schmerz über die Zurückweisung seiner Liebe bebt noch nach. Dieser Brief stammt aus dem Jahre 1702, in welchem die Gedichte und Briefe Farquhars veröffentlicht wurden. Die Dame entsprach seinem Wunsche, und was nun an Briefen folgt, soll uns die Geschichte seiner unglücklichen Herzensneigung entwickeln.

Der zweite Brief, geschrieben an einem Dienstagmorgen (ohne Ortsangabe), *„one stocking on, and t'other off"*, ist also das erste schriftliche Dokument des Liebesromans. Seit Montag abends (wahrscheinlich am Tage vorher, nicht eine Woche früher) läuft ihm *„a little lady in a half mourning mantua and a deep mourning complexion"* fortwährend im Kopfe herum, so daß er fürchtet, sie werde sich bald in sein Herz einschleichen. Diese Dame hat ihm geschrieben, und zwar sehr unleserlich. und ihm Ratschläge gegeben,

welche er erwidert. Aus dem leichtbeschwingten und übermütigen Tone des auch vor der Berührung des geschlechtlichen Themas nicht zurückschreckenden Briefes geht hervor, daß Farquhar an dem bewußten Abend den Gegenstand seiner Neigung nur unter einer Maske kennen gelernt und daß ihn ihr geistreiches und witziges Wesen bestrickt hat. Zum Schlusse bedauert er in Versen, daß ihn die Postkutsche gerade jetzt entführe, seine Seele bleibe bei ihr. Sofort scheint er jedoch nicht abgereist zu sein, denn am Donnerstag um 11 Uhr findet er, als er nach einer durchzechten Nacht eben ins Bett steigen will, einen Brief seiner Göttin, in welchem sie ihr Fernbleiben von dem Rendezvous in Bedlam entschuldigt, wo er gestern abends ärgerlich über die von Minute zu Minute wachsende Enttäuschung stundenlang gewartet hat. *„Love and honour“* kämpfen einen schweren Kampf in ihm; aber da kommt ein Freund, erinnert ihn an seine Verpflichtung und fort geht es nun doch nach Essex. Vorher aber rät er ihr eindringlich, sich ernst zu befragen, ob sie ihm geneigt sei und Hoffnung geben wolle oder nicht, damit sie ihn nicht unglücklich mache. Zum Schlusse eine Empfehlung an ihre *„two sister fairies, and so the devil take you all“*. Es hat sich in Essex um eine Hasenjagd gehandelt, wie er im nächsten Briefe erzählt, der die Aufschrift *„Essex, Friday morning“* trägt. Eine Charakteristik der Weiber in Essex *(„butcher's meat“)*, ein paar recht bedenkliche Späße, ein Bericht über den zornerfüllten Brief einer Lady, welche meint, er habe wegen des großen Erfolges seines Stückes seine Seele dem Teufel verpfändet, weil sein Körper ihr nicht zu Willen sein wolle, und einige Schmeicheleien bilden den weiteren Inhalt dieses Schreibens, welches durch den Hinweis auf den großen Erfolg des Stückes *(The Constant Couple)* die größte Wahrscheinlichkeit für die Annahme des Jahres 1700 als desjenigen bietet, in welchem dieser Liebesroman sich abspielte.

Mit Recht hat man allgemein aus dem Briefwechsel jenes Schreiben hervorgehoben, welches, Mittwoch früh in Gray's Inn entstanden, auf ein am Abend vorher stattgehabtes Wortgeplänkel zurückgreift. Anlaß zu dem Streite gab seine Forderung, sie möge endlich ihre Maske ab-

nehmen. Die Gründe pro und contra. welche gegenseitig ins Treffen geführt wurden, hat Farquhar nun in Versform gebracht und das Ganze, als Dialog bearbeitet, ihr übersandt. Sein Wunsch fand endlich Erhörung. „*Sunday, after Sermon*“ lesen wir vor seiner nächsten Epistel. Was das Weltkind mit Sonntagsheiligung und Predigt zu tun hat, erfahren wir bald. Dort hat er sein Ideal endlich ohne Maske gesehen: die Dame in Trauer. welche rechts von ihm saß, muß es gewesen sein.

Die zum Verspotten und Hinhalten der Liebhaber sehr geneigte Dame scheint aber in ihrem Briefe absichtlich nicht ganz genaue Angaben gemacht zu haben, denn Farquhar steigt zum Schlusse doch noch ein wenn auch nur leiser Zweifel auf. Besiegt hat ihn ihre Schönheit. „*I came, I saw, and was conquer'd*“, variiert er Cäsar. Er will aber mehr: nächstens möchte er sie sprechen hören und ihren Blick auf sich gerichtet sehen. Sie soll ihm sagen, ob er hoffen darf. in London zu leben und glücklich zu sein, oder ob er sich wieder in seine Einsamkeit (?) zurückziehen soll. Bei ihrem Anblicke scheint er auch gefunden zu haben, daß sie den höheren Ständen angehöre. Ein allerliebst erdachtes und dramatisch belebtes Stück Poesie in Prosa ist der Streit zwischen Kopf und Herz. der in Form eines Gespräches, in welches sich auch die Hände, die Zunge und die Lippen einmengen, die Gründe für und gegen diese Liebe einander gegenüberstellt und mit einem Siege des Herzens endigt. Der Kopf wirft diesem vor: „*Was it not you that first intic'd him to talk to this lady? your damn'd confounded warmth made him like this lady, and your busy impertinence has made him write to her.*“ . . . Doch die Hände wollen sich das Vergnügen nicht entgehen lassen, diese weiße, sanfte Haut zu berühren, die Zunge spricht lieber drei Worte, die ihr Mr. Heart eingibt, als ganze Reden von Seignor Head und die Lippen schwören bei der süßen Macht der Küsse, daß sie für das Herz sind. So wird dem armen Kopfe das Gehirn herausgeschlagen und das Herz gibt sich als Sieger nun freiwillig in die Gewalt der Schönen, von deren Behandlung es abhängen wird, ob der arme „kopflose“ Farquhar nicht auch noch „herzlos“ wird. Bis auf den gesuchten und nicht recht

passenden Schluß ist das eine hübsche Bearbeitung der Allegorie des alten Menenius Agrippa.

Mit diesem Herzen scheint dessen Königin nun ziemlich unsanft gespielt zu haben. Der Dichter spricht wohl anfangs von den Freuden des Mittwoch, dies bezieht sich aber nur auf das gewöhnliche Zusammentreffen am Dienstag abends, wahrscheinlich in und nach dem Theater. Er besucht sie bereits und unterhält sich mit ihr offen, er beweist in langmächtigen, gar zu ernst geratenen Darlegungen, daß der Satz: *„If we (women) fly, they pursue“* nur auf Gecken und Narren passe, nicht auf ernste Liebhaber, für welche der zweite Satz: *„Enjoyment quenches love“*, ebensowenig Geltung habe. Er hofft vergeblich auf die Lady, *„who must be chief mediator for my happiness“*. Die Musik im Theater macht ihn fast wahnsinnig, im Spring Garden sieht er mit neidvollem Auge, wie jeder Mann sich seine „Genossin“ findet, nur er ist allein wie Adam vor der Erschaffung der Eva. Die Nachtigall singt nur einen Namen: Penelope (dieser Name erscheint hier zum erstenmal).

Auf ihren Befehl entwirft er sein schon zu wiederholtenmalen zitiertes Selbstporträt; da sie erkrankt, hat er nirgends Ruhe, die Mrs. V—, welche bei der Kranken schläft, beneidet er um ihr Glück. Seine ungeregelte Lebensweise, besonders das nächtliche Zechen und die häufige Trunkenheit, läßt er sich von ihr ruhig vorwerfen und verspricht Besserung, kehrt aber immer wieder zum Glase zurück, trotzdem der *„rheumatism“* in seiner rechten Hand infolge solcher Exzesse immer schmerzhafter auftritt, trotzdem er sich einmal in einem Weinkeller erkältet und krank wird. Ihr Herz kann er nicht gewinnen. Einmal beschuldigt sie ihn der Kälte und Vernachlässigung, was ihn fast rasend macht. Hier fügt sich der Brief aus dem Haag ein. Der Ton ist der verhaltenen Ingrimms. Alle seine Worte, Briefe und Bemühungen atmeten die reinste Liebe, die je eines Mannes Brust beseelte. Sollte all dies vergebens sein, dann fürchtet er für seinen Verstand, aber Gewißheit will er haben; daneben wieder die schon erwähnte geschäftliche Mitteilung, daß er in ihrer Angelegenheit mit dem Captain L—oe sich beraten werde. Dieser Brief läßt sich chronologisch sehr wohl einfügen,

ja er gibt für Farquhars Auslandsreise ein psychologisches Motiv: die innere Unruhe treibt ihn endlich aus ihrer Nähe.

Besonders interessant ist das folgende Schreiben. Farquhar weilt in Richmond, wohin er sich offenbar zur Erholung begeben hat, welcher er dringend bedarf. Das Schreiben des Briefes ist der erste Dienst, den ihm seine Hand (die rechte rheumatische) leistet, seitdem er London verlassen hat. Die Luft ist noch zu scharf, als daß er sich nach so viel Blutverlust hinauswagen dürfte. Er ist schon lange nicht in ihrer Gesellschaft gewesen. Sie hat ihm über einen bei ihr verübten Einbruch berichtet. Er spielt auf einen Vorfall im fremden Lande an, wo sie vor einigen Monaten durch seine Dazwischenkunft vor dem sittlichen Verderben gerettet worden ist, und schließt mit einem Heiratsantrage in aller Form, den er stellt, obwohl er weiß, daß *„your ladyship has a very good and worthy gentleman very near you, one who is both a friend and a father to you“*. Ihre Antwort muß entschieden ablehnend gelautet haben. Noch einen Brief läßt er folgen: sein Adieu. Sie ist *„for some worthy admirers reserved“*.

Die Handlung dieses kurzen Dramas, reicher an Schmerzen als an Freuden, hat sich im Jahre 1700 vollzogen und dauerte etwa von März bis November. Die Anspielung auf die Leichenfeier Drydens am 13. Mai 1700, die frühere Erwähnung des Theatererfolges des *Constant Couple* und der Brief aus dem Haag mit dem Datum des 23. Oktober n. St. ermöglichen eine ziemlich genaue Zeitbestimmung.

Speziell bei der Anordnung der Briefe ist der chronologische Gesichtspunkt maßgebend gewesen, nur der letzte Brief ist planmäßig an die Spitze gestellt, gewissermaßen als Resumé des Folgenden. Die Entwicklung ist eine naturgemäße und verständliche. Er lernt eine maskierte Dame kennen, welche ihn anfänglich durch ihren Geist fesselt. Sie läßt sich mit ihm ein, sei es nun aus Lust am Scherze, sei es aus einem Gefühle der Sympathie, vielleicht aus beiden Gründen. Sie erscheint in Begleitung von zwei weiblichen Wesen, später wird von einer Lady als Vermittlerin gesprochen und endlich eine Mrs. V— genannt. Nach einiger Zeit sieht er sie ohne Maske, genießt ihre

Gesellschaft, aber weiter kommt er in ihrer Gunst nicht. Er verreist, um von der Leidenschaft geheilt zu werden, kehrt aber noch elender zurück. Er weiß, daß sie einen alten, würdigen Verehrer hat und wütet anfänglich dagegen, aber so gewaltig ist seine Leidenschaft, daß er auch das mit in den Kauf nimmt und sich als *„garde-du-corps“*, als Ehemann anbietet, woraufhin er endgültig abgewiesen wird.

Was bedeutet aber die Anspielung auf ihre durch ihn bewirkte Rettung im fremden Lande? Man denkt natürlich in erster Linie an Holland. Seine Penelope war jedoch inzwischen in London, wahrscheinlich überhaupt nicht in Holland. Der Liebesroman hat vom Anfang bis zum Ende in der englischen Hauptstadt gespielt. Man hat sich darum veranlaßt gesehen anzunehmen, die Briefe seien nicht alle an eine und dieselbe Person gerichtet gewesen, besonders die Dame, der dieses Abenteuer begegnete, sei eine Bekanntschaft, welche Farquhar in Holland eben auf so außergewöhnliche Weise gemacht habe. Doch man bedenke: Farquhar ist immer stürmischer geworden, im Haager Briefe will er Entscheidung. So weit ist der Briefwechsel gediehen. Statt der erwarteten Entscheidung sollte nun ein Heiratsantrag folgen, den er einer andern Dame gestellt hätte, und noch dazu in der Form, daß er ihr den alten Liebhaber lassen will? Das wäre unnatürlich, während der Heiratsantrag, derselben Dame gestellt, sich sehr gut einfügt. Innere und äußere Gründe sprechen für eine Adressatin aller dieser Briefe. Es wird genügen, eine Stelle aus dem Briefe an die „andere“ Dame zu zitieren, um dem Leser auch ohne genaueren Einblick in die Briefe die Identität der „beiden“ Damen zu beweisen:

„A little thief has stolen my heart out of my very breast; the loss of which has cost me more sighs and uneasiness than all the wealth in the world could have done, I have pursu'd this charming Bandit from place to place, from town to country, from kingdom to kingdom, yet all in vain.“ Die Erklärung der fraglichen Stelle ist dann freilich schwierig, nichtsdestoweniger müssen wir an der Identität der „beiden“ Adressatinnen festhalten.

Wir haben es also im Leben Farquhars mit einer mächtigen Leidenschaft zu tun, er hat allen Schmerz der

verschmähten Liebe empfunden und so gezeigt, was seine amerikanische Biographin mit tiefdringendem Frauenblick in seinen Charakteren erkannt hat, daß er ein Herz besaß und warmes Fühlen dieses Herz bewegte. Der Dichter hat uns den Gegenstand seiner Leidenschaft nur als Penelope vorgestellt. Wer sich unter dem Namen der treuen Gattin des Odysseus berge, hat seit lange die Wißbegierde gereizt. Theophilus Cibber scheint sie zu befriedigen: „*We have been informed by an old officer in the army who well knew Mr. Farquhar, that by that name we are to understand Mrs. Anne Oldfield and by that of Mrs. V— her friend Mrs. Verbruggen.*“ Dazu bestätigte die berühmte Schauspielerin selbst, daß sie in Gesellschaft Farquhars manche angenehme Stunden verlebt habe (Egertons *Memoirs*) und damit schien der Beweis umso lückenloser erbracht, als die Theatergeschichte jener Zeit wirklich von einer Freundschaft zwischen der Oldfield und der Verbruggen zu erzählen weiß. Ich glaube trotzdem, daß die Oldfield nicht gemeint ist. Wir wissen, auf welche Weise Farquhar (und Vanbrugh) die Miss Nancy auf die Bühne brachten. Farquhar kannte sie also schon damals (1699). Die Penelope war ihm unbekannt, auch als ihre Maske gefallen war. Mrs. Oldfield war sehr groß und schlank (Davies), ja nach Chetwood „*of a superior height*“, Penelope klein und schmächtig. Der Einwand, „*little*“ sei nur als Kosewort gebraucht, läßt sich durch die sicherlich richtige Erwägung entkräften, daß der Briefsteller gerade dieses Kosewort einer ungewöhnlich großen Dame gegenüber nicht gebraucht hätte, besonders an der Stelle, wo er eine Personsbeschreibung gibt. Der Liebhaber blickt zu seinem Ideal immer empor als zu einem Wesen, das hoch über ihm steht; Miss Nancy, welche er erst ein Jahr vorher aus dem Modesalon und dem Bar auf die Bretter gehoben hatte, würde dieses Gefühl in ihm nicht erweckt haben. Endlich war die Oldfield im Jahre 1702, als Farquhar von seiner Penelope die Briefe zurückerbat, noch keineswegs die bekannte Persönlichkeit, als welche er sie dort bezeichnet. Ob die Oldfield, mit der Farquhar ja immerhin auf Grund der älteren Bekanntschaft vergnügte Stunden zugebracht haben mag, nicht in irgendeiner Beziehung zu dem Liebeshandel stand, wissen wir

nicht, wie denn auf das bisher vorliegende Material über die Persönlichkeit seiner Angebeteten keinerlei sicherer Schluß aufgebaut werden kann. Man hat es auch sonderbar gefunden, daß er seine Liebesbriefe fordert und erhält, und zwar damit er durch deren Druck Geld verdiene. Dafür fand man eine befriedigende Erklärung nur dann, wenn die Dame, welche ihn verschmähte, später doch seine Frau geworden wäre. Das sind jedoch alles müßige Kombinationen. Penelope war weder Miss Trotter, noch Mrs. Oldfield, noch die spätere Mrs. Margaret Farquhar, über das Negative hinaus geht aber unser Wissen nicht, und nachdem wir noch erwähnt haben, daß auch mehrere Gedichte sich auf dieses Verhältnis beziehen, nehmen wir von dem Weibe, das in des Dichters Leben die Liebe getragen und den Schmerz, Abschied mit den wehmütigen Worten Farquhars: *„May you be as happy, Madam, in the enjoyment of your desires, as I am miserable in the disappointment of mine; and as the greatest blessing of your life, may the person you admire, love you as sincerely and as passionately, as he whom you scorn.“*

Bei dieser Gelegenheit seien einige Liebesbriefe unseres Dichters erwähnt, welche ich in keiner Ausgabe seiner Werke gefunden habe und deren auch von keinem seiner Biographen Erwähnung getan wird. Im Jahre 1718 ließ der Buchhändler Sam. Briscoe (mit anderen) zwei Bände *Familiar Letters of Love, Gallantry, and several Occasions, By the Wits of the last and present Age, together Mr. T. Brown's Remains* . . . erscheinen. Nach der Vorrede sind ihm die Originale der Briefe zur Verfügung gestellt worden. Achtzehn Seiten (273—291) sind im zweiten Bande der Farquhar-Korrespondenz gewidmet. Von wem der Drucker diese Briefe erhalten hat, sagt er uns nicht. Einen Teil könnte Mrs. C—l sehr wohl auf den in der Vorrede zum ersten Bande veröffentlichten Aufruf des Buchhändlers hin eingeschickt haben, ohne dadurch ihrem Rufe etwas zu vergeben; ein anderer könnte höchstens von der Witwe des Dichters aus Not verkauft worden sein, denn er hätte bei Lebzeiten diese Briefe nie veröffentlichen lassen; nur das Schreiben, welches an der Spitze steht, kennen wir schon aus unserer Sammlung, es ist der schon besprochene Kampf zwischen Kopf und Herz. Das zweite ist fingiert *To a*

Lady, whom he never saw: Being a true Relation of a Saturday Night's Adventure.

Er fährt Samstag nach Schluß des Theaters abends mit zwei maskierten Damen zur Fountain am Strand; beide scheinen ihn zu lieben. Er betrachtet sie als Covent Garden-Damen und gibt der einen nur zynische Antworten. Schließlich aber verbringt er mit der andern eine angenehme Nacht, ohne ihr Gesicht gesehen zu haben, da sie sich zwar in ihrem Zimmer demaskiert, aber in anderer Weise dafür gesorgt hat, unkenntlich zu bleiben. Der Brief ist nur ein Ausdruck seiner Gefühle. Er enthält einen Hinweis auf die Jubilee-Aufführungen, die damals gerade im Gange waren.

Die folgenden vier Briefe sind an eine Mrs. C— gerichtet, mit welcher er intim verkehrt zu haben scheint und welche mit der Dame, die ihn Samstag nachts beglückte, nicht identisch ist. Er gesteht auch ohneweiters ein, daß er schon eine „mistress" habe, und zwar in dem Briefe *To a masque on Twelf-day.* Diese Maske hat ihm nämlich geschrieben und er ladet sie ein, den Kampf um sein Herz mit seiner Maitresse aufzunehmen. Er unterfertigt mit Wildair und spricht vom *Jubilee.* Ganz anders denkt sich die Dame das Verhältnis zu ihm, welche er als Astrea feiert. Astrea oder Mrs. C—l, möglicherweise mit der Maske vom 5. Jänner abends, aber gewiß nicht mit der Mrs. C— identisch, scheint von Bewunderung für den Dichter und daher von dem Wunsche erfüllt zu sein, seinen Verkehr zu genießen. Sie möchte ihn mehr betreuen, als daß sie ihn liebt, ihm eine ältere Freundin sein. Er aber faßt ihren Freimut falsch auf und sendet ihr ein Gedicht, das allerdings mehr der pornographischen Literatur beizuzählen ist. Ihre streng zurückweisende Antwort läßt nicht auf sich warten (auch diese ist abgedruckt), seine Entschuldigungen im nächsten Briefe helfen nichts, den Effekt verdirbt er sich durch einen Ausbruch der Lüsternheit am Schlusse: *„I dreamt of you all night; and in spight of your rigour, I had you in my arms, it is impossible to describe the extase; 't would be too transporting to be reveal'd by Astrea";* sie will ihren Seladon weiter träumen lassen und ihn nicht stören. Sie will ihn nicht mehr sehen. Eine letzte Bitte um Aufhebung der Ungnade beschließt die Sammlung.

Bemerkenswert ist noch, daß sie ihn für einen aus der Gilde der *„lawyers“* hält.

Ist auch nirgends eine Jahreszahl angegeben, so kann es doch keinem Zweifel unterliegen, daß alle diese Briefe im Jahre 1700 geschrieben wurden. Schalten wir den ersten aus, so sind sie an vier (vielleicht sogar fünf) Damen gerichtet, von denen er die eine beim Weine in der Tavern beleidigt, die andere in der Nacht für sich gewonnen hat. Die dritte ist seine Maitresse, die vierte ist die Maske am Vorabend des Dreikönigstages und von der fünften bekommt er den Abschied. Nummer 4 und 5 könnten identisch sein. Alles dies ereignet sich im ersten Taumel seines großen dichterischen Erfolges. Von Wildair und Jubilee-Aufführungen ist oft die Rede und die Abenteuer sind auch auf die Begeisterung der Damen für den *„airy gentleman“* des Stückes zu setzen, welche sie auf den Autor übertragen. Aus dem Texte des fingierten Briefes geht hervor, daß an jenem Samstag das Jubilee schon aufgeführt wurde. Das Abenteuer mit der Maske *On Twelfth-Day* fällt in eine spätere Zeit, dazwischen liegt noch die Bekanntschaft mit Mrs. C—.

In dem Dreikönigstagsbriefe spricht er von dem Stücke zu einer unbekannten Dame schon wie von etwas allgemein Bekanntem; demnach ist das Stück vor dem 5. Jänner 1699/1700 aufgeführt worden, also nach dem alten Kalender jedenfalls in 1699. Aber wenn auch nicht so strikt nachzuweisen ist, daß die erste Aufführung schon vor dem 1. Jänner, also auch nach dem neuen Kalender in 1699 stattgefunden hat, so ist es doch sehr wahrscheinlich, daß das Abenteuer in die Samstagsnacht vor Neujahr fällt und die Entwicklung der Bekanntschaft mit Mrs. C— bis zu dem Grade der Intimität, wie sie sich in den paar Briefen vor uns entwickelt, mehr als fünf Tage in Anspruch genommen hat. Man könnte freilich einwenden, es sei nicht ausgeschlossen, daß im Dezember 1700 und im Jänner 1701 *The Constant Couple* wieder gegeben wurde und daß die Briefe und die in ihnen erzählten Abenteuer diesem Jahre angehören. Dagegen spricht aber der Ton, in dem sie gehalten sind, nicht minder wie die Umstände des Dichters in der genannten Periode. Damals war Farquhar nach der

schmerzlichen Zurückweisung seiner Liebe durch jene Dame, welcher der größte Teil seiner Liebesbriefe gewidmet ist, durch Krankheit und durch den Zwang zur Arbeit an *Sir Harry* gewiß nicht in der übermütigen Laune zu solchen Abenteuern. So rückt denn dieser Fund, wie unbedeutend auch sein literarischer Wert sein mag, die tiefe und wahre Liebe des jungen Dichters erst in die richtige Beleuchtung, indem man ihre Sprache mit den ganz rohsinnlichen Äußerungen seiner Lebenslust in unseren Briefen vergleicht, und andrerseits bringt er eine unerwartete Stütze für Genests Zeitangabe, betreffend die erste Aufführung des *Constant Couple*.

VIII.

Sir Harry Wildair.

a) Äußere Geschichte.

Die Götter hatten dafür gesorgt, daß dem jungen Autor durch den früh erworbenen Dichterruhm der Kopf nicht verrückt werde, sie versetzten das bißchen Glück mit schwerem Herzensweh und den Körper des Jünglings, der sich so gern hineingestürzt hätte in des Lebens Lust und Genuß, schlugen sie mit hartem Siechtum. Mit gramzerrissener Seele setzt er sich an den Schreibtisch, die von rheumatischen Schmerzen gequälte Rechte fährt mit der Feder über das Papier und Seite auf Seite füllt sich, wie schwer ihm auch das Schreiben werden mag; die Arbeit ist ja bestellt und er hat für 1701 die Fortsetzung zu dem *Constant Couple* versprochen, auf die man in Drury Lane wartet. Er hielt sein Wort und *Sir Harry Wildair* ging wirklich im genannten Jahre über die Bretter des königlichen Theaters zu Drury Lane.

Das Stück, welches im Mai desselben Jahres auch in Druck erschien, konnte sich nicht des gleichen Erfolges rühmen wie sein Vorgänger, obwohl es neun Abende nacheinander vor stark überfülltem Hause gespielt und beifällig aufgenommen wurde. Wilks gab natürlich den Hauptheldeu, aber unrichtig ist, was man vielfach liest, daß Mrs. Oldfield in der Rolle der Lady Lurewell auftrat und sich durch ihr

treffliches Spiel einen Namen machte. Bei der ersten Aufführung (überhaupt bei den ersten neun) war die Lurewell in den Händen ihrer Freundin Mrs. Verbruggen, wie denn erst nach deren Hinscheiden (1703) Miss Nancy sich allgemein Geltung verschaffte. Die weibliche Hauptrolle in unserem Stücke zu spielen, hatte sie überhaupt keine Gelegenheit, da nach dem ersten *Run* erst wieder nach nahezu 36 Jahren (am 1. Februar 1737) *Sir Harry* viermal nacheinander zur Aufführung gelangte, und zwar am Lincoln's Inn Fields-Theater, zu einer Zeit, da die Oldfield bereits seit 6½ Jahren tot war. Es steht außer Zweifel, daß die diesbezüglichen Bemerkungen von Theophilus Cibber und Wilkes auf einem Irrtum beruhen, und die in Genest gegebene Rollenbesetzung erweist sich nach allen anderen Quellen als die richtige.

Die meisten Darsteller und Darstellerinnen sind uns schon von früher her bekannt. Das Lob Wilks' zu singen, ist überflüssig. Die Verbruggen genoß einen ausgezeichneten Ruf, und wenn es auch von ihr heißt, ihr Spiel sei bis ins kleinste Detail Kunst gewesen, so wird doch andrerseits die große Wirkung dieser vollendeten Kunst anerkannt, ihre Leistungen im Lustspiel geradezu gepriesen. Colley Cibber nahm den Marquis auf sich, Norris wurde erst durch diese Fortsetzung zum Jubilee-Dicky; von der komischen Kraft Pinkethmans haben wir bereits gesprochen, er erzielte gewiß mit seinem Clincher die größtmögliche Wirkung; von den weiblichen Kräften ist nur Mrs. Rogers als keusche Angelica in Erinnerung, eine Mrs. Lucas gab die Parly. Weniger gut waren Standard (Mills), Fireball (Johnson) und Lord Bellamy (Simpson). Trotz aller Kunst der Mimen scheint aber diese Fortsetzung nicht mehr als dreizehnmal auf der englischen Bühne gegeben worden zu sein. Unter dem Titel *Die unglückliche Ehe aus Delikatesse* hat sie Schröder in einer freien Bearbeitung dem deutschen Publikum vorgeführt; ein dänisches sowie ein ungarisches Stück, welche wir bei Behandlung des Ringmotivs erwähnt haben, sollen sich gleichfalls mehr an diesen zweiten Teil anschließen. Aber auch das deutsche Publikum fand an dem Lustspiele keine rechte Freude und so sind denn alle Bemühungen, den Leichnam zu galvanisieren, erfolglos geblieben.

Wie kommt es nun, daß der Liebling des Publikums, der beneidete Lustspieldichter, dessen Sinn für wirksame Komik von allem Anfang an so fein ausgebildet erscheint, nach einem gewaltigen Erfolge, wie es der des *Constant Couple* war, so ganz und gar abfallen konnte? Durch all den rauschenden Beifall der ersten Abende hindurch hören wir ja doch die leise Stimme der Enttäuschung, welche sich immer lauter erhebt, bis sie so mächtig wird, daß sie das Stück vom Repertoire verdrängt. Man hat als Entschuldigung angeführt, es sei ein zweiter Teil und Fortsetzungen seien immer schwächer, es erlahme gewissermaßen die Schöpferkraft. Wir wissen übrigens, in welcher seelischen und körperlichen Stimmung der Dichter an die ihm aufgezwungene Arbeit ging. Wie seine Stimmung auf das Werk eingewirkt hat, wie diese „Fortsetzung" unter ganz anderen Voraussetzungen entstanden ist als der erste Teil und darum auch anders werden mußte, welchen Anteil das Subjektive an diesem Werke hat, das zu untersuchen wird die folgende Analyse nicht unterlassen dürfen, soll sie zum vollen Verständnis des Dichterwerkes beitragen, das jede Entschuldigung überflüssig macht. An die Analyse des Stückes können wir diesmal umso schneller schreiten, als über die Zeit der ersten Aufführung und den ältesten Druck sowie über alle äußeren Umstände unter den Biographen eine bei Farquhar seltene Einmütigkeit herrscht. Außer dem schon berichtigten Irrtum betreffs des Auftretens der Mrs. Oldfield gehen nur die Berichte über den Erfolg des Lustspiels insofern auseinander, als die Größe dieses Erfolges verschieden gemessen wird. Nun mag ja das Stück tatsächlich gezogen und gewirkt haben, aber dazu trugen viel bei der Zusammenhang mit dem *Constant Couple,* die Beliebtheit des Autors und die treffliche Darstellung, man hatte jedoch allgemein im Publikum sowohl als auch in den Kreisen der Kritik und der Theaterwelt das Gefühl, es sei an und für sich ohne diese Hilfen ein recht schwaches Stück, kurz, es könne nicht recht auf eigenen Füßen stehen und gehen, es sei nur als „Fortsetzung" möglich, und darum verschwand es so schnell.

Den ersten Druck, der im Mai 1701 erschien, dedizierte Farquhar dem Earl von Albemarle, dessen Bekanntschaft

er, wenn nicht früher, so doch im Oktober 1701 im Haag gemacht hatte. Der Graf war einer der Günstlinge des Königs: er soll diese Stellung auch zur Förderung der Künste und Wissenschaften benutzen wie Mäcenas, der geförderte Maro wäre Farquhar gern selbst.

Von literarhistorischem und biographischem Interesse ist der Prolog, der unstreitig Farquhar zum Verfasser hat und höchstwahrscheinlich von Wilks vorgetragen wurde. Schon dessen erste Verse führen uns auf eine Prosaschrift des Dichters, welche seinem eigenen Geständnisse nach entstand, als er der Bühne zwei oder drei kleinere Stücke geliefert hatte (er weiß nicht, ob er *The Constant Couple* und *Sir Harry Wildair* als ein oder zwei Stücke zählen soll). Die Besprechung dieser Prosaschrift erscheint an dieser Stelle darum umso angezeigter, als der Prolog eigentlich nichts anderes ist denn eine poetische und gekürzte Wiedergabe der Hauptideen des *Discourse upon Comedy*. In einem Briefe an einen Freund, der ihn zur Entwicklung seiner Ideen gedrängt hat, bekennt er, er fühle sich zum Theoretiker nicht geschaffen, und was er folgen lasse, seien nur einige Bemerkungen, wie sie ihm eben zufällig einfielen, ohne früher festgelegte Methode oder vorherige Überlegung. Über Poesie, besonders über dramatische, fühlt sich jeder berufen zu urteilen und die meisten können das nicht scharf genug tun. Wessen Urteil soll für den Dichter maßgebend sein? Etwa das der Schulgelehrten, die die Nase rümpfen über *Jubilees* und Foppingtons (Vanbrughs *Relapse)*? Es versuche einmal einer dieser gelehrten Herren mit all seiner theoretischen Weisheit aus Aristoteles, Scaliger, Vossius, Heinsius, Hedelin, Rapin, *„furnished with unity of action, continuity of action, extent of time, preparation of incidents, episodes, narrations, deliberations, didacticks, patheticks, monologues, figures, intervals, catastrophes, charms, scenes, machines, decorations etc.“* ein Lustspiel zu schreiben! Er wird eine einfache Handlung wählen, ja keinen Gesang oder Tanz einflechten, alles wird sich innerhalb von drei Stunden abspielen, die Einheit des Ortes wird streng gewahrt sein und im Prologe werden die Zuhörer erfahren, welch großartiges, moralisches, regelmäßiges, nach den Alten gezimmertes Stück sie jetzt vorgesetzt bekämen,

die Schauspieler werden sich mit der schweren pathetischen Sprache abquälen — und das Publikum wird sich erst langweilen, dann nach gegenseitiger Unterhaltung suchen. Diesen Herren fehlt erstens das poetische Können, welches nun einmal nicht zu erlernen ist, ohne welches sie aber auch über die Dichtkunst nicht urteilen sollen, zweitens hängen sie am Altertum. Aristoteles war kein Dichter, überdies hat er seine Poetik aus Homer und Euripides, unsere Verhältnisse sind ganz andere als die des alten Griechenland, darum taugen auch die Regeln der Griechen nicht für unsere Theater.

Der nächste Schritt wäre nun, müßte man denken, das nationale Theater. Diesen Schritt macht Farquhar noch nicht ganz entschieden. Er philosophiert lieber über den Ursprung des Lustspiels und sieht denselben in den Äsopischen Fabeln, eine Ansicht, die damals infolge der Bekanntschaft mit Boursault und Dancourt (Wiener Beiträge zur englischen Philologie, VII., Dametz, *Vanbrugh*, p. 152) vielfach verbreitet war. Nun haben aber die Engländer andere *„humours and follies“* als andere Leute, darum müssen sie auch durch andere Mittel gebessert werden. Bessern soll jedoch das Lustspiel in angenehmer, gefälliger, unterhaltender Weise. Wie unterhält man Leute, die so verschieden geartet sind? Man muß eben das Publikum studieren, nicht alte Scharteken. Als Hilfe dazu mag das Studium der heimischen großen Dichter dienen, man muß sehen, wie die es angefangen haben, auf ihr Publikum zu wirken. Er nennt speziell Shakespeare, Johnson, Fletcher und die Stücke *Hamlet*, *Macbeth*, *Heinrich IV.* Nach dem Muster dieser Stücke braucht man sich an keine Einheit der Zeit und des Ortes zu halten und kann auch sonst frei schalten. Aber gibt es denn gar keine Regeln, gar keine *„decorums“* zu beachten? O ja, der Schulgelehrte kann kein brauchbares Stück schreiben, aber der Lebemann von Covent Garden ebensowenig. Farquhar schlägt da eine Methode der Beweisführung ein, die den Deutschen an die Geschichten von Hans Hämmerlein erinnert: er zeigt die Extreme nach beiden Richtungen hin und wir erfahren, daß man es nicht so, aber auch nicht so machen darf, ergo: weder ganz so noch ganz so. In unserem Falle stellt der Covent Garden-

Dichter das andere gleichfalls zu meidende Extrem dar; dieser erfindet zunächst den Namen *The Rival Theatres*, dann bringt er aus seinem eigenen und seiner Freunde Leben ein paar Liebesgeschichten und Abenteuer vor und das soll ein Drama vorstellen. Diese Methode hat aber das Mißliche, daß man der Wahrheit nur immer näher kommen, sie von beiden Seiten immer enger begrenzen kann, aber daß sie nicht das Positive bringt.

Der Dichter kommt denn auch zuletzt etwas aus dem Kontext. Er wendet sich aber sehr geschickt und freimütig gegen die Einheiten der Zeit und des Ortes, verlangt beim Theater Verzeihung für einen gewissen Grad von Unwahrscheinlichkeit und kommt zu dem Schlusse: es geht nicht mit Regeln allein, es geht aber auch nicht, wenn das Wichtigste fehlt: Erfindungsgabe und Gestaltungskraft. Wir müssen von gewissen gar zu scharf hingestellten Sätzen abstrahieren, wie z. B. daß nur ein Dichter eine Dichtung beurteilen könne, und die Theorie von der Entstehung des Lustspiels dem Zeitalter zugute halten, sonst ist aber dieser Diskurs, besonders in seinem negativen, polemischen Teile, von einer wohltuenden Frische und Natürlichkeit und wendet sich mit schönem Freimut gegen den Pseudo-Klassizismus und dessen Verirrungen. Ja indem er die allgemeine Gültigkeit der Aristotelischen Regeln bestreitet und für England eine seiner Bevölkerung und Zeit entsprechende Dichtung fordert, geht er sogar über das hinaus, was später Lessing in Deutschland verfocht, der als Kind des rationalistisch-humanistischen Zeitalters in des Aristoteles Poetik allgemein gültige Gesetze anerkannte. Der Engländer müßte in konsequenter Durchführung seiner Grundsätze für die nationale Dichtung eintreten, ein Vorläufer der Stürmer und Dränger in unserer Literatur. Einen so weiten Gesichtskreis er darin zeigt, so verworren wird er, wenn er Positives bringen will. Er hätte kurz sagen können: „Um ein gutes Lustspiel zu schreiben, muß man ein Dichter sein, muß bilden und schaffen können, und um sich fortzubilden, hat man den Geschmack des Publikums zu studieren und bedeutende Vorbilder zu lesen.“ Der *Discourse upon Comedy* ist jedenfalls lesenswert, auch stilistisch fließend und leicht ge-

schrieben, nur gegen das Ende hin wird die Disposition immer weniger eingehalten.

Dieselben Gedanken enthält unser Prolog. Sätze wie:

„Athenian rules must form an English piece,
And Drury-Lane comply with ancient Greece“,

oder: *„Our youthful author swears he cares not a pin*
For Vossius, Scaliger, Hedelin, or Rapin,
You are the rules by which he writes his plays“,

verleugnen ihre Verwandtschaft mit den Ausführungen der Prosaschrift nicht. Er führt den Gedanken, er wolle dem Publikum gefallen, nur weiter aus. indem er die *Beaux,* deren Diener, die Lebemänner von Covent Garden und die Damen einzeln apostrophiert. Bezeichnend für das Eindringen des französischen Geschmackes und der verhüllenden Manier, von der wir früher schon gesprochen haben, ist die Forderung der Damen:

„A waggish action, but a modest air.“

b) Analyse.

Erster Akt.

In Farquhar wühlte der Schmerz über das Scheitern seiner Liebeshoffnungen und da mochte es ihm eine Art grausam-süßer Selbstbefriedigung gewähren, an dem Eheband, das er nach zwölfjähriger Lockerung zwischen Standard und Lurewell wieder festgeknüpft hatte, mit höhnisch-schmerzlichem Lachen zu zerren. Er macht sich über das Publikum lustig, welches an die rührselige Geschichte von standhafter Liebe geglaubt, er schlägt eine Lache auf über sich selbst, den gläubigen Thomas, der von der Vereinigung mit einem Weibe das Glück erhofft, und indem er von dem Mysterium der Ehe den Schleier wegreißt, übertäubt er seinen Schmerz darüber, daß er in dasselbe nicht hat eindringen können, mit dem wilden Freudenschrei: „Die Ehe ist Lug und Trug, ein gütig Schicksal hat mich davor bewahrt.“ Aus dieser Stimmung heraus ist das Werk geschaffen; was Wunder, wenn dem trüben Dichterauge die Gestalten sich verschoben und verzerrten, wenn die aufgeregte Phantasie sich Bilder vorzauberte,

die das Leben nicht getreulich wiedergaben. *„A sequel to the Constant Couple“* nennt sich unser Drama, aber der erste Teil wäre ganz anders ausgefallen, wenn ihn die gleichen *„vapours“* geboren hätten, oder der zweite wäre nicht entstanden, wenn die Genußfreude nicht inzwischen aus des Dichters Seele sich verflüchtigt hätte.

Oberst Standard ist kein glücklicher Ehemann. In Whites *Chocolatehouse* spottet man über den Hahnrei und der Mann, welcher Namur gestürmt (1695), will mit den leichten Lappen einer stoischen weltverachtenden Philosophie seine vor Wut und Schmerz fast berstende Brust bedecken, wärmen und zur Ruhe zwingen. Alles ist Verleumdung, elende Verleumdung, nicht einmal wert, daß man ihretwegen blank ziehe und die Verleumder züchtige. Es wäre übrigens auch nutzlos, denn *„Were scandal and detraction to be thoroughly revenged, we must murder all the beaux, and poison half the ladies“*. In dumpfer Resignation läßt er alles Gerede der Welt über sich ergehen, der gerade und offene Oberst ist unter die Wortklauber gegangen: *„Would you pretend to devour a lion because a lion would devour you? Since you have neither teeth nor paws for such an encounter, lie quietly down, and perhaps the furious beast may run over you.“* Woher dieser Mangel an Energie? Hat ihn die Ehe so schnell und gründlich gezähmt? Das niederdrückende Bewußtsein, daß die Welt nicht so ganz unrecht habe, wenn sie den Lebenswandel seiner Gattin angreife und seine Ehre bespöttele, raubt ihm den Mut so weit, daß er den genauen Inhalt der „verleumderischen Reden“ gar nicht hören will. Er gesteht, die Eröffnungen würden ihm Folterqualen bereiten, und so hilft er sich in erzwungenem Gleichmut mit Witzen über die Klatsch- und Verleumdungssucht am Hofe über die ungemütliche Situation hinweg.

Derjenige, der ihm die Augen öffnen will, ist sein eben von einer Expedition zurückgekehrter Bruder, ein Captain Fireball, der offenbar den Seebären darstellen soll, welcher unter einer rauhen Hülle einen edlen Kern birgt und, von der Londoner Überkultur nicht angekränkelt, die Dinge im richtigen Lichte sieht, sie unumwunden bei ihren wahren Namen nennt und so der Vertreter des Natürlichen in

unserem Stücke ist. Zu dieser Rolle würde wohl auch etwas ungeschlachtes Wesen, ja vielleicht sogar ein Quentchen Roheit nicht übel passen, aber viel weniger verträgt sich damit der philosophische Anstrich, den ihr der Dichter gleich in der ersten Szene des ersten Aktes gibt, welche eben das Gespräch zwischen den beiden Brüdern bringt. Fireball beantwortet des Bruders Frage: „*And what news from the Baltic?*" in seiner derben Soldatenweise und mit dem ganzen Selbstgefühl des weltgebietenden Briten: „*Why, yonder are three or four young boys i' th' North that have got globes and sceptre to play with. They fell to loggerheads about their playthings, the English came in like Robin Goodfellow, cried Boh! and made 'em be quiet*" (Anspielung auf die Hilfe, welche England in der ersten Phase des nordischen Krieges Karl XII. durch die Entsendung einer Flotte in die Ostsee leistete). Nun fängt er auch an zu philosophieren. Er definiert das Wesen einer „*fine lady*": „*A fine lady can laugh at the death of her husband, and cry for the loss of a lapdog; a fine lady is angry without a cause, and pleased without a reason: a fine lady has the vapours all the morning and the colic all the afternoon: the pride of a fine lady is above the merit of an understanding head; yet her vanity will stoop to the adoration of a peruke: and, in fine, a fine lady goes to church for fashion's sake, and to the basset-table with devotion; and her passion for gaming exceeds her vanity of being thought virtuous, or the desire of acting the contrary.*" Und nach dieser sich in kunstvollen Antithesen bewegenden Ausführung schließt er, als wolle er uns zum Narren halten, mit den Worten: „*We seamen speak plain, brother.*"

Diese Zutat aus der philosophischen Garküche hätte Fireball wohl missen können, durch sie hat er vor den anderen Seebären des englischen Dramas jener Zeit, vor einem Manly z. B., gewiß nichts gewonnen und sie verträgt sich auch nicht recht mit der Charakteristik in den folgenden Akten. Überhaupt merkt man der ersten Szene das Gemachte und Gekünstelte an, und je mehr Mühe auf den Dialog verwendet ist, desto mehr verliert sie an Ursprünglichkeit und Lebendigkeit. Der Gegensatz zwischen dem verbitterten, mutlos und zur Tat unfähig gewordenen, sich selbst betrügenden, grübelnden und räsonierenden Ehemann

und dem schon durch den Namen und sein *„boisterous element“* charakterisierten derben Kapitän hätte durch eine feinere Abtönung des Dialogs stärker und wirksamer hervortreten können; so aber steckt Standard mit seiner Manier den Bruder an und wir lesen einen stilistisch recht gut gelungenen Congreveschen Dialog, der nur den einen Fehler hat, daß ihm das Natürliche fehlt. Für die Handlung ist er insofern das erregende Moment, als Fireballs Andeutungen in Standard den Entschluß zeitigen, etwas zu tun, damit seine Gattin in andere Bahnen einlenke und ihr gegenseitiges Verhältnis ein besseres werde.

Um zunächst über die Absichten der Lurewell sich Klarheit zu verschaffen, dingt er sich in deren Kammermädchen Parly gegen hohe Belohnung eine Spionin. Der Vertrag ist sonderbar genug: *„For every guinea that you get for keeping a secret, I'll give you two for revealing it.“* Das Gespräch Standards mit Parly hat der Dichter, wieder einmal seiner Laune die Zügel schießen lassend, mit einer Fülle von Humor ausgestattet. Parly, welche im ersten Teile weniger hervorgetreten ist, lernen wir hier sehr genau kennen. In Holland als Tochter eines Marktschreiers geboren, nicht getauft, worüber sich der Oberst anfangs besonders entsetzt, verdient sie im Dienste ihrer Herrin £ 10 jährlich, hat aber beträchtliche Nebeneinkünfte. Der Gewinn, den sie aus dem Verkauf der alten Kleider der Dame zieht, beläuft sich auf mehr als £ 200 jährlich und weitere £ 100 bringen ihr die Geschenke der Liebhaber der Lurewell. Sie läßt sich nur von ihrem Interesse leiten und hat es verstanden, sich ihrer Gebieterin so unentbehrlich zu machen, daß eigentlich sie die Herrin ist. Schlau und findig, kennt sie alle Geheimnisse und ist für Liebes-Intrigen wohl zu gebrauchen. Von ihr erfährt Standard, daß Sir Harry Wildair, der kürzlich von seinen Reisen zurückgekehrt ist, für den Abend im Hause erwartet wird und daß die Absicht besteht, ihn im Kartenspiel um sein Geld zu betrügen. Diese Kunde ist geeignet, die Wachsamkeit des Obersten zu erhöhen und die Aufmerksamkeit vor allen diesem gefährlichen Liebhaber seiner Gattin zuzuwenden.

Parly freut sich der Aussicht auf reichen Gewinn und sieht sich im Geiste schon als eines *„poor Templar's wife“*,

da führt sich Dicky als für sie besser passender Werber ein. Der Bursch verdolmetscht ohne Zweifel des ganz zum Londoner gewordenen Dichters Gefühle, als er die Freude über die Rückkehr in das *„dear London“* folgendermaßen ausdrückt: *„Oh! I was just dead of a consumption: till the sweet smoke of Cheapside, and the dear perfume of Fleet-ditch, made me a man again.“* Im übrigen braucht ihn Farquhar dazu, damit wir aus seinem Munde so viel über Sir Harry und Angelica erfahren, als zum Verständnis der im zweiten Akt einsetzenden Handlung notwendig ist. Der junge Clincher, als dessen Diener Dicky ein Jahr zuvor so viel Beifall auf den Brettern geerntet hat, war *„a blockhead, and I turned him off, I turned him away.“* Sir Harry nahm ihn hierauf in seine Dienste. Hatte jenem der jüngere Clincher den Diener hergeben müssen, so machte er des älteren Bruders Jubilee-Idee zu seiner eigenen und zur Tat. Nach Italien ließ er sich nur von seinem französischen Bedienten begleiten; Dicky, *„the poor English puppy“*, wurde der ebenfalls daheim zurückgelassenen Angelica zugeteilt.

Diese Dame, erzählt Dicky weiter, konnte die lange Trennung von ihrem Gemahl nicht ertragen, sie erkrankte vor Sehnsucht, und als sie wieder etwas hergestellt war, reiste sie dem Ungetreuen nach. Doch in Montpellier erkrankte sie neuerdings und starb. Da sie eine „Ketzerin“ war, wollte man ihren Leichnam nicht in geweihter Erde bestatten lassen. Mit Hilfe einer edlen und frommen Dame gelang es dem Diener endlich, die Verblichene in der Privatkapelle dieser Dame zur Ruhe zu bringen. Dann reiste Dicky seinem Herrn nach Rom nach, traf ihn in einem Kloster unter 150 Nonnen, mit welchen er Blindekuh spielte. Auf die Kunde vom Tode seiner Gattin und dem von den katholischen Behörden verweigerten Begräbnis brüllte er vor Wut und rächte sich an dem Katholizismus, indem er die Nonnen schwängerte. Auf der Rückkehr übte er diese Art von Rache an unzähligen Frauenzimmern in allen katholischen Ländern, durch die er reiste, und nun hat er hier Absichten auf Lady Lurewell. Der erste Akt hat uns in seinen drei Szenen noch nichts von der Handlung gebracht, er hat geschickt die Exposition gegeben, zur Charakteristik beigetragen und wenigstens in den zwei

letzten Szenen sich rasch und natürlich abgewickelt. Den Schluß bildet eine Zote.

Zweiter Akt.

Wenn wir im zweiten Akte endlich einmal wieder echten Farquhar zu genießen lechzten, nachdem der Dichter einen Akt lang in Congrevescher Manier den Pinsel geführt und mit merklichem Behagen sich in die Ausmalung der Details verloren hat, so werden wir wieder enttäuscht. Der Oberst beargwöhnt seine Frau und hat Vorbereitungen zur Abwehr getroffen, aber selbst wenn wir den zweiten Akt an uns haben vorüberziehen sehen, werden wir noch nicht erraten, wo hinaus das Ganze will. Es macht den Eindruck, als habe der durch Liebesgram verbitterte Dichter nichts anderes tun wollen, als das Eheleben vor uns entrollen und uns zeigen, wie der Mann in der Ehe stets der betrogene Teil ist. In dieses Sitten- und Zeitgemälde hat er, weil es nun einmal nicht anders geht, etwas wie eine Handlung eingefügt, aber der Rahmen ist so breit geraten und mit so großer Sorgfalt bis ins feinste Detail ausgeführt, daß das flüchtig hineingekleckste Bildchen kaum bemerkt wird, höchstens den Eindruck stört.

Lady Lurewell ist schon im ersten Akte vom Captain Fireball als *„a fine lady“* bezeichnet worden, und wie der Seemann nach dem in seiner Phantasie lebenden Bilde einer „feinen Dame“ sich seine Schwägerin vorstellt, genau so hat es der Dichter gemacht, als er an die Zeichnung dieses Charakters schritt. Die Lady Lurewell des viel bejubelten *Constant Couple* war in der Versenkung verschwunden, an das Problem der Weiterentwicklung dieses widerspruchsvollen Charakters rührte der damals weniger als je zu psychologischen Analysen befähigte und gestimmte Poet nicht. Er nahm aus dem Kochbuche des Restaurationslustspiels die Ingredienzien einer feinen Dame und braute daraus ein Wesen, das seine Geburt in den Tiegeln und Kesseln des Laboratoriums nicht verleugnen kann, einen Homunkulus, der ganz Typus ist und kein individuelles Gepräge hat. Es ist nur ein Zufall, eine Theaterlaune, daß diese Dame Lady Lurewell heißt, es könnte ebensogut *„a fine lady“* allein auf dem Theaterzettel stehen. Daß dieser

Charakter, wenn auch als Typus vortrefflich, doch nicht die Lady Lurewell des früheren Stückes in ihrem Eheleben ist, daß er aber auch ganz abgesehen davon eine verkörperte Abstraktion und nicht Fleisch und Blut ist, zeigen die Szenen unseres Lustspiels, in denen sie auftritt.

Sie ist eine Haustyrannin geworden, die Dienstmädchen können es bei ihr nicht lange aushalten, sie wünschen, ihre Zeit wäre schon um, ja eine will hundert gegen eins wetten, daß sie vor dem Termin davonlaufen werden. Daß sie ihr Dienstpersonal wirklich zur Verzweiflung bringen kann, daran wird niemand zweifeln, wenn er in der ersten Szene des zweiten Aktes Zeuge der schikanösen Launen dieser Dame gewesen ist. Daß die Ehe, nach der sie jahrelang geseufzt und die ihr schließlich manche Enttäuschungen gebracht hat, Lady Lurewell vielleicht launisch, nervös, boshaft gegen Dienstboten gemacht haben mochte, sei nicht bestritten, aber wie die weibliche Hauptperson unseres Stückes benimmt sich doch nur eine Modedame, in deren Herzen es kalt und öd und leer ist, der aus ihrem Innern heraus überhaupt keine Befriedigung quellen kann und die sich langweilt und ärgert und schmachtet, weil sie keiner mächtigen Leidenschaft fähig, weil sie der Energie entbehrt, die nun Launen und Herrischtun ersetzen sollen. Nur eine Modedame konnte sich zu jener lächerlichen Rolle hergeben, die die Gattin des Obersten in dem Gespräch mit dem Schneider Remnant spielt, nur eine solche konnte die Modenarrheit so weit treiben, daß sie erklärte: „*What! d'ye think I wear clothes to please myself? — — — I wanted of quality-air.*“

Dieser ins Weibliche übersetzte Mr. Jourdain, auf den auch die Vorliebe für alles Französische hinweist, hat mit der im Grunde echt englischen Figur der Braut des Obersten nichts gemein. Als wir sie nun gar an der Arbeit sehen, „*to model her husband to good breeding*“; als sie ihm seine „*slovenly campaign-airs*“ verweist und seine schmutzigen Schuhe nicht minder wie seinen sehr weit hergeholten altfränkischen Vergleich (er vergleicht ihr Gemach mit dem „*Sepulchre at Jerusalem*“) mit herbem Tadel bedenkt; als sie nun weiter ihren Schwager nicht empfangen will, weil sie diese „*officers*“ und „*men of honour*“ nicht leiden mag, „*who*

will daub the stairs with their feet, stain all the rooms with their wine, talk bawdy to her women, rail at the parliament, then at one another, fall to cutting of throats, and break all her chine —", da fühlen wir jeden Zweifel über die Heimat dieser Dame in uns schwinden, vor uns erhebt sich die Bühne Molières und auf ihr agieren die *Précieuses Ridicules*, die in der Form so zimperlichen Damen der guten Gesellschaft, noch deutlicher aber die zum Adel mit blöder Bewunderung emporblickenden, ihm nachäffenden männlichen und weiblichen Narren.

Eine Mode macht aber die Lady mit, von der wir im französischen Lustspiel weniger hören: sie fröhnt dem Spiele. Indem uns Farquhar in der zweiten Szene dieses Aktes eine Spielgesellschaft vorführte, wollte er eine Unsitte geißeln, die gerade zu jener Zeit unter den Damen eingerissen war und in finanzieller wie in moralischer Beziehung großes Unheil anrichtete. Dieses Thema ist ja seither vielfach behandelt worden, sowohl in der englischen als auch in der deutschen Literatur. In sehr übler Laune kommt eine Gesellschaft aus dem Spielsaale. Außer der Lady Lurewell wüten ein paar andere Damen über ihr Mißgeschick im Spiele, zerreißen ihre Karten und werfen sie im Zimmer herum. Gleiches Leid treibt zu gleicher Klage unsern Kapitän, der durch eine unglückselige Verkettung von Umständen in jenes Gemach geraten ist und, vom Spielteufel erfaßt, seinen halbjährigen Gehalt verspielt hat; *„oh malheur! oh malheur, malheur!"*, jammert ein französischer Marquis, einer jener Refugiés, welche die Aufhebung des Edikts von Nantes massenhaft in das protestantische England gebracht hatte, wo sie jedoch nicht nur Schutz für ihren Glauben und ihr Leben suchten, sondern entweder als Offiziere besonders in irischen Regimentern tätig waren oder aber als Abenteurer viel von sich reden machten. Zu letzterer Sorte gehört unser Marquis.

An all diesem Jammer trägt Sir Harry Wildair die Schuld, der bald darauf mitten unter die Gesellschaft der Gerupften singend eintritt und seine 1570 Louisdor in der Tasche klingen läßt. Diese Dinger erobern die Welt. Er verteilt Trinkgelder unter das Dienstpersonal und malt sich im Geiste aus, was er für den Rest des Geldes alles haben

könne: *„fine coaches, splendid equipage, lovely women, and victorious burgundy“*. Mit der Sicherheit, die wir an ihm gewöhnt sind, tritt er den Damen gegenüber auf, ja er preist sogar in Versen die Macht weiblicher Augen. Überhaupt scheint seine Behauptung richtig zu sein: *„This luck is the most rhetorical thing in nature!“* Er dichtet nämlich auch die Karten an, die Wonnen und Aufregungen des Spieles:

„Cards! the great ministers of Fortune's power;
That blindly shuffle out her thoughtless favours,
And make a knave more powerful than a king.
What adoration do these powers receive
From the bright hands and fingers of the fair,
Always lift up to pay devotion here!
And then the pleasing fears, the anxious hopes,
And dubious joy that entertain our mind!
The capot at picquet, the paroli at basset, — and, then,
Ombre! who can resist the charms of matadores?“

Mitten in der leidenschaftlich erregten Spielgesellschaft ist er der einzige Ruhige, unserem bestimmten Gefühle nach nicht, weil er Gewinner ist, sondern weil er sich auch vom Spielteufel nicht ganz einfangen läßt. So bewahrt er eine gewisse sichere Überlegenheit über alle anderen, besonders über die Damen, und der ironische Zug, den wir in seinem Charakter schon früher zu beobachten Gelegenheit hatten, tritt hier noch stärker hervor.

Eine Veränderung ist jedoch auch mit Sir Harry vor sich gegangen, und wahrlich nicht zu seinem Vorteil. In Bezug auf alles, was *„gentlemanlike“* heißt, ist er entschieden fortgeschritten, was ja ganz natürlich erscheint, aber was in dem ersten Stücke als wahre, offene und unverhüllte Natur, als sich frei gebender Lebensdrang erschien, hat sich hier nach der schlechten Seite hin weiterentwickelt. Der Mann, welcher uns trotz der Bordellszenen im *Constant Couple* immer sympathisch blieb, weil wir an seinen guten Kern glaubten, verliert schon durch die geheimnisvollen Andeutungen über den Tod seiner Gattin einigermaßen unsere Achtung und der Schluß des zweiten Aktes zeigt uns ihn als skrupellosen Verführer, vor dessen Geist und

Erfindungsgabe wir höchstens Respekt bekommen. Daß Angelica wirklich tot sei, glauben wir nicht, trotzdem es Dicky seiner Liebe erzählt. Der Dichter macht uns zum Überfluß noch aufmerksam, indem sich der Diener einmal verschnappt: *„Why, you must know, that my lady after she was buried sent me“* —.

Durch den zweiten Akt lärmt und tollt ferner ein angeblicher Bruder Sir Harrys, der *Beau* Banter, welcher weidlich auf die Universität schimpft, mit Captain Fireball Händel anfängt und bald wieder verschwindet, ohne daß man etwas Rechtes aus ihm machen könnte. Aus der Tiefe des Totenreichs scheint also eine Hand sich hervorzurecken, um nach einem Lebenden zu langen, welcher indes ganz sorglos Blumen zu pflücken sich anschickt im Reiche des Lebens und Lichtes. Dieser Akt hat in Bezug auf die Handlung nur Andeutungen gebracht, indem uns der Schluß auf ein nächtliches Rendezvous zwischen Sir Harry und der Lurewell schließen läßt, gegen welches sich vielleicht des unterrichteten Gatten Aktion richten wird, während Sir Harrys Plänen auch noch von anderer Seite durch seine tote (?) Frau Gefahr zu drohen scheint.

Die Schlußszene aber gibt den letzten Strich zu dem Charakter des Weibes, das uns hier vornehmlich interessiert, sowie ihres Ritters. Sir Harry läßt ihr *„a French packet-book“* zurück, *„with some remarks of my own upon the new way of making love. Please to peruse it, and give me your opinion in the evening“*. Das Buch enthält eine Banknote auf £ 100. Diese feine Art, wie er sie für den Liebesgenuß bezahlt, den er am Abend erwartet, und sie für den Spielverlust entschädigt, entzückt sie. Hätte es noch eines Beweises dafür bedurft, daß wir es hier mit einer andern Lurewell zu tun haben als im ersten Teile, in ihrem letzten Monologe am Schlusse des Aktes wäre er zu finden: *„I warrant now, there's a hundred home-bred blockheads would come — Madam, I'll give you a hundred guineas if you'll let me — Faugh! hang their nauseous immodest proceedings! Here's a hundred pound now, and he never names the thing: I love an impudent action with an air of modesty with all my heart.“* Wir kennen ihr Charakterbild, diese unter der feinen Form verborgene Sittenlosigkeit, diesen nur auf den Schein ge-

richteten Sinn, nun viel zu genau, um auch nur neugierig zu sein, ob sie es wirklich tun wird. Höchstens könnte es uns interessieren, wie sie „in Schönheit“ fallen wird. So ist die Empfindung, welche wir am Schlusse des Aktes nicht loswerden können, die des moralischen Ekels über eine ihren Gewinn überzählende Dirne, die sich freut, daß er in so wenig verletzender Form gereicht worden, und über einen Wüstling, der den Spielverlust eines Weibes und dessen Spielleidenschaft auszunutzen nicht ansteht. Ist es dem Dichter nur darauf angekommen, Sittenbilder zu liefern, so ist ihm dies gelungen und in der Verschmelzung von Selbstgesehenem und den Franzosen Abgelerntem hat sein damals pessimistisch gestimmter Geist Porträts aus dem Ehe- und Gesellschaftsleben jener Tage gezeichnet, die schwarz in Schwarz gehalten sind. Vergleichen darf man die Charaktere mit denen in *The Constant Couple* nicht, will man durch das Unmögliche einer solchen Entwicklung *in peius* sich den Genuß an dem Gegenwärtigen nicht stören, und wie mager die Ausbeute für den Fortschritt, ja auch nur für die Anbahnung der Handlungen ist, wurde schon dargetan.

Dritter Akt.

Dieser Akt, welcher sonst die Handlung auf ihren Höhepunkt zu führen pflegt, zeigt uns hier das Eheweib in seiner tiefsten Erniedrigung. In der zweiten Szene ist Sir Harry bei ihr, um die im voraus bezahlte Frucht zu pflücken. Sie gesteht ihm, das Buch, welches er ihr gegeben, sei *„the best penned piece I have seen a great while; I don't know any of our authors have writ in so florid and genteel a style“*. Der Verfasser selbst steht nicht an, seinen Stil zu preisen und sich über die alte „Liebe“ und deren poetische Verherrlichung lustig zu machen:

„Upon the subject, madam, I dare affirm
There is nothing extant more moving. — Look ye,
Madam, I am an author rich in expressions;
The needy poets of the age may fill
Their works with rhapsodies of flames and darts,
Their barren sighs and tears, their speaking looks
And amorous vows, that might in Chaucer's time,

Perhaps, have pass'd for love; but now
'Tis only such as I can touch that noble passion,
And by the true, persuasive eloquence,
Turn'd in the moving style of louisd'ors,
Can raise the ravish'd female to a rapture.
In short, madam, I'll match Cowley in softness, o'er —
Top Milton in sublime, banter Cicero in eloquence,
And Dr. Swan in quibbling, by the help of that most
Ingenious society, called the bank of England."

In wirkungsvoller Weise verfällt der realistische Liebhaber gerade bei den satirischen Stellen in das jambische Versmaß, wie denn Farquhar sehr häufig nicht nur am Ende des Aktes oder einzelner Szenen, sondern mitten im Dialog von der Prosa in eine Art Vers übergeht, der jedoch keineswegs streng und regelmäßig gebaut ist. Rapp hat (p. 255) diese Eigentümlichkeit unseres Dichters in seiner Besprechung des *Constant Couple* angemerkt. Er sagt: „Es hat einen Fehler mit unserem *Egmont* gemein, daß die pathetischen Stellen oft unwillkürlich in Jambentakt fallen, ohne doch völlig Vers zu werden (andere wie Verse gedruckte Stellen kommen auf Rechnung des Setzers)." In unserer Stelle liegt entschieden Absicht des Dichters vor und die komische Wirkung der Persiflage wird durch den Vers bedeutend erhöht, wenn er richtig vorgetragen wird.

„*Love*" ist so veraltet, so niedrig, so altmodisch und die Lady sieht Melpomene trauernd mit ihrem Taschentuch die Tränen trocknen, das Herz voll Feuer, die Augen voll Wasser, den Kopf voll Wahn- und den Mund voll Unsinn. Welch „*unnatural stuff*" sind doch „*the doleful ditties, piteous plaints, the daggers, the poisons!*" Wie lächerlich, daß der Liebende knien und schwören soll, wie haßt Sir Harry das Seufzen und Wimmern der Weiber! Indem sie so in holder Eintracht das alte Reich der Liebe und des Dichtens „niederrennen", hat der Liebhaber die Dame, ohne daß sie es zu merken schien, in ein Nebengemach gezogen, um dort über die „Liebe" zu spotten.

Sie werden gestört. Der junge Banter erscheint auf der Bildfläche, mit schlecht verhehltem Ärger verläßt Lady Lurewell das Kabinett und tritt dem Störer nicht eben

freundlich entgegen. Sir Harry, um eine Ausflucht nie verlegen, flucht in dem Nebenraume über die schlechten Federn, mit denen es schwer möglich sei, Briefadressen für die Lady zu schreiben. Banter beglückwünscht die Dame zu der glücklichen Wahl ihres Sekretärs und stellt sich hierauf Sir Harry als Bruder vor, erfährt aber von dem unglücklichen Liebhaber, dem er den Kelch des Genusses von den Lippen weggerissen hat, keine besonders freundliche Aufnahme. Der Junge muß doch daran denken, ihn zu beerben; da muß er es zu verhindern trachten, daß der Erbbruder wieder heirate und Leibeserben gewinne. Zu diesem Behufe sollte Banter für ihn den Kuppler machen und ihm Weiber in genügender Menge zuführen, daß er nicht auf solide Gedanken komme. Will der Junge seinen Fehler wieder gutmachen, so muß er ihm für die Nacht eine neue Mistress verschaffen, sonst heiratet er morgen. *„Go, pimp, like a dutiful brother!“*, mit diesen Worten stößt er ihn zur Tür hinaus.

Die Szene zwischen der verheirateten Frau und dem Hausfreunde hätte nur dann unser Interesse fesseln können, wenn es der Dichter verstanden hätte, den Präliminarien zu dem Akte den Charakter des Bordellmäßigen zu nehmen und wenigstens durch die elegante Form, durch die feine Außenseite über das Brutale des Vorganges hinwegzutäuschen. Das wäre konsequent gewesen. Die Anbeterin der Form gibt ihre Ehre, an der ihr im Grunde nichts gelegen ist, dieser gefälligen Form zuliebe preis. Es wäre eine Art ästhetischen Wohlgefallens gewesen, das den Sieg über die ethischen Bedenken davongetragen hätte, ein Sieg der Schönheit über die Sittlichkeit, der Form über das Wesen, des Scheins über das Sein oder der französischen über die englische Manier.

Soll der Fall eines Weibes unser sympathetisches Interesse wecken, so wird freilich der Dichter von Gottes Gnaden immer wieder zu dem alten und doch stets wirksamen Mittel greifen. In der Brust des Weibes erwacht die Leidenschaft für einen andern als den ihr angetrauten Gatten; welches auch immer die Gründe dieses Erwachens sein mögen, bei dem Weibe, welches der ethischen Grundlage nicht entbehrt, siegt die Leidenschaft erst nach län-

gerem Kampfe, dessen Zeugen wir gewesen sein müssen, und wenn wir sie endlich fallen sehen, so müssen wir nach dem Vorangegangenen den Fall begreifen als die Folge weiblicher Schwachheit gegenüber männlicher Verführungskunst, als zu mächtiges Wallen des erregten Blutes, zu heißen Drang nach sinnlicher Befriedigung, als Verbitterung über das Einerlei des Alltags und das Verlangen, des Lebens heißen Atem, seinen schnellen und kräftigen Pulsschlag, wenn auch für eine Stunde nur, zu fühlen. Wo aber der Dichter mit Gerippen arbeitet, wo die Seele fehlt im Knochengerüste, bei einem fühllosen Weibe, wo nicht von Leidenschaft und nicht von sittlichem Verantwortlichkeitsgefühl die Rede sein kann, bei einem solchen Weibe den Fall auch nur begreiflich zu machen, war nach den gegebenen Voraussetzungen nur möglich, wenn der Dichter sie „in Schönheit" fallen ließ, und dazu reichte sein Können nicht aus. Sollte etwa das ästhetisch-literarische Gespräch uns vorbereiten oder sie berücken? Dessen Quintessenz ist ja das gerade Gegenteil von dem, was sie im frühern Akte als ihr Ideal bezeichnet hat: *„I love an impudent action with an air of modesty with all my heart. . . ."* Sir Harry reißt ja vom Gesichte der Liebesgöttin den züchtigen Schleier, der ihr die *„air of modesty"* leiht, von ihrem Leibe fliegen die Gewänder in Fetzen, hinweggezerrt von den Händen des lüsternen Ritters und der auf einmal zur Priesterin der Nacktheit bekehrten „Französin". Statt über den Gehalt zu siegen, sinkt die Form in Trümmer und es bleibt das Brutale und Rohe. Die preziöse Dame, welche die *„unmodest proceedings"* so *„nauseous"* gefunden hat, läßt sich nun wie eine gemeine Dirne ins Kabinett zerren, und statt auf den Altar der Schönheit und des äußeren Anstandes das Opfer einiger verbindlicher Phrasen zu legen, predigt ihr der materialistische Liebhaber das Evangelium des Nackten. Wir haben es an Farquhar rühmend hervorgehoben, daß er für das Natürliche, Wahre, Ungekünstelte eintritt, und wenn eine gewaltige Leidenschaft in diesem Weibe kochte, die sie hinaustriebe über die Schranken des Anstandes, dann würden wir den Sieg der Natur feiern. Einer vollbusigen, Leben atmenden Venus reiße er die armseligen Lappen vom Götterleibe, doch ein Skelett aus

der Garküche des Gedankens ohne Umhüllung zu sehen, reizt nimmer unser Verlangen.

Ein Ingrediens fehlt noch, um *„a fine lady“* zu brauen. Selbst moralisch tief gesunken, gönnt sie keiner ihrer Mitschwestern eine Tugend, die sie nicht besitzt. Sir Harrys Angelica galt als fromm und treu und sittsam. Welche Freude bereitet es ihr nun, als sie in der ersten Szene des dritten Aktes von dem Marquis, der ein Bild Angelicas vorweist, gleichzeitig vernimmt: *„As me did purchase de picture, so me did gain de substance, de dear, dear substance, by de bon mien, de France air, chantant, charmant de politique à la tête, and dansant à la pied.“* Sie läßt sich in ihrer Freude über die Entlarvung der andern einreden, Angelica habe ihm dieses Bild durch seinen in Montpellier wohnhaften Bruder kurz vor ihrem Tode als Legat übersenden lassen, *„wid a tousand baise-mains to de dear marquis, de charmant marquis, mon cœur le marquis“*.

Den Gatten betrügen und des Liebhabers verstorbene Frau im Grabe begeifern, das sind die zwei Rollen, in welchen Lady Lurewell in dem Stücke wirkt. Der arme Gatte steht aber den Ereignissen noch immer rat- und hilflos gegenüber. Da er den Marquis das Gemach seiner Frau verlassen sieht, halten er und sein Bruder den windigen Franzosen für den begünstigten Liebhaber und Fireball drängt wieder einmal in drolliger Berserkerwut zur Tat: *„Kick one. — Cane another. — Cut off the ears of a third. — Slit the nose of a fourth. — Tear cravats. — Burn perukes. — Shoot their coach-horses.“* Standard zögert, er weiß nicht, bei welchem der Liebhaber er anfangen soll. Da kommt unser Freund Clincher sen., der Jubiläumsnarr aus dem *Constant Couple: „Some time ago he had got the travelling maggot in his head, and was going to the Jubilee upon all occasions, but lately since the new revolution in Europe, another spirit has possessed him, and he runs stark mad after news and politics.“* Seit dem Beginne des nordischen Krieges und der spanischen Thronfolgestreitigkeiten zum politischen Narren geworden, ist er nunmehr fortwährend auf der Suche nach Neuigkeiten, belustigt alle Welt mit seinen überdies von geringem Verständnis zeugenden Fragen und verbreitet, was er gehört, in geheimnisvollem Flüstertone.

Diesen offenbar nach dem Leben gezeichneten Narren hat der Dichter ausgezeichnet charakterisiert, und wenn der dritte Akt bedeutend wirksamer ist als die beiden vorangegangenen, so sind wir dafür nur Clincher und dem Marquis zu Dank verpflichtet. Letzterer hat uns durch sein schlechtes Englisch und seinen lächerlichen Dünkel gleich am Beginn des Aktes unterhalten und durch dunkle Andeutungen darüber, daß er Sir Harry durch das Bild Angelicas £ 10.000 entlocken will, unsere Aufmerksamkeit gefesselt; Clincher hingegen sorgt dafür, daß das göttliche Lachen wieder zu seinem Rechte in der Komödie komme, das Lachen, zu dem uns Farquhar in diesem Stücke ganz gegen seine Gewohnheit bisher wenig Anlaß geboten hat. Nachdem er dem Obersten die Nachricht von dem Tode des Papstes, welche schon in den Zeitungen zu lesen war, ins Ohr geflüstert hat und sich dafür hat auslachen lassen, stürzt er sich wie ein sensationslüsterner Reporter auf den Kapitän, der eben *„from the Baltic“* heimgekehrt ist. *„You sailed a brave squadron of men-of-war to the Baltic. — Well and what then? eh?“* sprudelt er in atemloser Neugier hervor. Trocken und langsam erwidert Fireball: *„Why, then — we came back again.“* Dies schreckt aber den ungestümen Frager nicht. Wenn er auch Jütland für einen Teil von Portugal hält, interessiert er sich doch für den *„pretty, dear, sweet, pretty King of Sweden“* und möchte wissen, ob er in seiner Größe und Dicke sei.

So sehr nimmt ihn aber die Politik nicht in Anspruch, daß er darüber seiner Liebespläne vergäße. Während er vom Bombardement von Kopenhagen und der Natur Karls XII. in wirrem Durcheinander faselt, weiß er der Parly einen Brief für ihre Herrin zuzustecken. Die Dienerin bringt jedoch, eingedenk ihres dem Obersten gegebenen Versprechens, den Brief alsbald wieder zurück und übergibt ihn Standard vor den Augen des Publikums, welches dem Vorgange in der besten Laune gefolgt ist, und des Schreibers selbst, welcher ihn allerdings nicht erkennt, sondern für ein wichtiges politisches Schreiben hält. Diese kleine Unwahrscheinlichkeit sieht man dem Dichter gern nach, sie läßt sich durch geschicktes Manipulieren der schlauen Parly und durch entsprechende Stellung der Personen auf der Bühne im

Moment, da der Brief gebracht wird, fast ganz verdecken und eine der wirksamsten komischen Szenen ist gerettet. Daß der Brief des Liebhabers in dessen Anwesenheit von dem Liebesboten dem Gatten gegeben und von diesem vor jenem gelesen wird, ist ein echt Farquharscher Einfall. Der Brief ist die zusagende Antwort auf die Einladung der Dame zu einem Rendezvous.

Mit einer bei dem bedächtigen Obersten geradezu unheimlichen Schnelligkeit steht nach der Lektüre des Schreibens sein Entschluß fest. Mehr als zwei Akte lang hat er in seinem eifersüchtigen Groll nach einem Gegenstande gesucht, an dem er ihn auslassen könnte. Nach dem ersten Akte meinten wir, er werde sich gegen Sir Harry kehren, auch Banter schien uns zum Opfer ausersehen, kurz zuvor möchte er den Marquis durchbohren, aber mit einem jener Phantasiesprünge, die der Ire so liebt, setzt Farquhar über alle Barrièren und läßt sein Flügelroß eine Richtung nehmen, die niemand vorausgesehen hat. Dem Clincher, den die Lady Lurewell im früheren Stücke so gefoppt hat, gewährt sie jetzt ein Rendezvous — ein Beweis mehr gegen die Identität der weiblichen Hauptpersonen in beiden Stücken — und der arme Narr muß das Opfer sein für die Torheiten anderer. Aber auch die Art seiner Bestrafung ist originell. Der Kapitän soll ihn ins Wirtshaus nehmen. Dort wird er Clincher, so spiegelt man ihm vor, in sein Tagebuch Einsicht nehmen lassen, von dem er ihm, um ihn desto sicherer zu bestimmen, die Eintragungen des 17. August (Donnerstag) verliest. Wie unter dem Banne des Hypnotismus folgt der politische Neuigkeitsnarr dem lockenden Tagebuch. Der Plan Standards wird uns hier so weit verraten, daß in Lockets Gasthaus Clincher betrunken gemacht werden soll, doch wir erraten schon jetzt das Weitere. Er wird in diesem Zustande vor Lady Lurewell gebracht werden und das soll sie von ihrer Liebe für ein so unwürdiges Subjekt heilen. Es ist so eine Art spartanischer Methode und wird in der Vorliebe des Dichters für das Farcenhafte ihren Ursprung haben. Näher darauf einzugehen und zu fragen, was denn damit zum Schlusse erreicht werden kann, geht hier nicht an, einer ernsten Prüfung hält dieser Einfall nicht stand. Zum mindesten gibt es in diesem Akte Leben, man lacht

und die Handlung hat begonnen. Der Marquis will Sir Harry betrügen, Lady Lurewell will aus der Mitteilung des Marquis über seine Beziehungen zu Angelica Nutzen ziehen, Standard erwischt einen Liebesbrief und beginnt die Kur an Clincher, und während im Wirtshaus getrunken wird, um Standards häusliche Ehre zu retten, betrügt ihn im Hause ein anderer Liebhaber, Sir Harry.

Wie zum Hohne auf alle Bemühungen des Gatten, als wollte er aus der Tiefe seines durch weibliche Untreue gequälten Herzens den Ehemännern die traurige Wahrheit künden, gegen Weiberlist gebe es kein Mittel, läßt der Dichter auf die Abwehrszenen jenes schon eingangs gewürdigte Duett folgen, das die beiden auch zum Ziele geführt hätte, wenn nicht der junge Banter dazwischengekommen wäre; ob durch Zufall, ob durch eigene Eifersucht gequält, ob durch Parlys Zutun, ist uns in dem Stadium noch nicht klar. So ist denn die Anlage des Aktes eine gute, die Charakterzeichnung des Marquis und Clinchers vortrefflich, auch Sir Harry und Fireball, zu deren Bilde keine wesentlich neuen Züge hinzukommen, sind wohl getroffen. Ganz verfehlt ist die Lurewell in der zweiten Szene, die überhaupt mißlungen erscheint, während die vorangehenden Szenen wieder echt Farquharsche Frische und Lebendigkeit atmen und auch an komischen Situationen nicht arm sind. Im ganzen erhebt sich der Akt demnach hoch über seine Vorgänger.

Vierter Akt.

Mit vergrämtem Herzen und sauertöpfischer Miene setzte sich der liebeskranke George hin, um in einem breit ausgeführten Sittengemälde aus der Gesellschaft über Frauentreue und Männerklugheit in der Ehe die Lauge seines Spottes auszugießen. Doch zu kräftig ist in ihm die komische Ader und wenn es der ungetreuen Dame seines Herzens auch gelang, ihn zwei Akte eines Lustspiels fast ganz und den dritten zum Teil verderben zu lassen, im vierten Akt bricht der tolle Übermut des *„farcical writer“* wieder urkräftig hervor und was er uns bisher an Handlung schuldig geblieben, ersetzt er hier in mehr als reichem

Maße. Er läßt seiner Laune wieder einmal frei die Zügel schießen, von sich wirft er alle Rücksichten auf Charakter. Dialog und feine Motivierung und läßt durch die ihm eigene originelle Verknüpfung der Begebenheiten die Zuschauer nicht aus dem Lachen herauskommen. Dieser Akt ist wieder echt farquharisch in seinen Vorzügen wie in seinen Mängeln.

In der Tavern, einem Orte, wo auch der Dichter am liebsten geweilt, arbeitet der brave Kapitän mit Ausdauer, vorläufig ohne Erfolg, an der ihm gestellten Aufgabe, Clincher betrunken zu machen. Dieser ist seinem Tyrannen eben ausgerissen, nachdem ihn ein Blick auf seine Uhr gelehrt hat, daß die „*critical minute*" zum Rendezvous nicht mehr fern sei. Aber unbarmherzig schleift ihn der ehrliche Seebär zurück zum Brandy. Wo er Clincher zu fassen hat, das weiß er allerdings, und der Hinweis auf den Tod des spanischen Königs genügt, um diesen zum Niedersetzen zu bewegen. Der alte Don Carlos tot — das muß er sofort seinem Korrespondenten in Wales schreiben und vor den Augen des Publikums setzt er sich hin und verlangt ungestüm nach Tinte und Feder.

Dem Theaterbesucher von 1701 muß diese Figur, welche uns einigermaßen fremd geworden ist, sehr vertraut, für ihn muß der Nachrichtensammler und -Verbreiter in seiner Karikierung von unwiderstehlicher Komik gewesen sein. Durch diesen einen Zug hat Farquhar den politischen Narren, der an und für sich zu allen Zeiten existiert hat und auch in allen Literaturen häufig herhalten mußte, zu einem für die englische Kulturgeschichte jener Zeit charakteristischen Typus erhoben, den uns Macaulay (*History of England*, vol. I, p. 383, Tauchn. Ed.) in folgender Weise schildert:

„*But people who lived at a distance from the great theatre of political contention could be kept regularly informed of what was passing there only by means of newsletters. To prepare such letters became a calling in London as it now is among the natives of India. The newswriter rambled from coffee-room to coffee-room collecting reports, squeezed himself into the Sessions-House at the Old Bailey if there was an interesting trial, nay perhaps obtained admission to the gallery of Whitehall, and noticed how the King and Duke looked. In*

this way he gathered materials for weekly epistles destined to enlighten some county-town or some bench of rustic magistrates."

Es ist lebhaft zu bedauern, daß Farquhar über diesen Ansatz zur Zeichnung einer solchen Figur nicht hinausgekommen ist, immerhin liegt selbst in diesem für das damalige Auditorium ein mächtiger Lachreiz.

Der Kapitän kann die Aufregung nicht begreifen, die sich des armen Narren bemächtigt hat, und vollends unverständlich ist ihm die Freude Clinchers über die französische Thronfolge. Aus dem Munde des britischen Seemanns spricht Farquhars nie verhehlter Haß gegen alles Französische, dem er hier schon kräftigen Ausdruck leiht, indem er den Marquis auf die Bühne stellt. Die Übermacht Frankreichs bedeutet für ihn die Vernichtung des englischen Handels, die Gefährdung der Staatskirche und den Verlust aller Freiheiten. Für alle diese Dinge hat der windige und beschränkte *Beau* natürlich absolut kein Verständnis: „*These trades-men are the most impudent fellows we have, and spoil all our good manners . . . And what has a gentleman to do with religion, pray? We beaux shall have liberty to whore and drink in any government, and that's all we care for.*"

Bei diesem politischen Intermezzo hat aber Fireball den eigentlichen Zweck seines Hierseins vergessen; an diesen mahnt ihn in barschen Worten der ungeduldige Oberst, welcher eben eintritt. Dieser faßt seinen Mann energischer an. Er steht mit gezogenem Schwerte vor ihm und droht, ihm die Kehle abzuschneiden, wenn er nicht ein mit Brandy bis an den Rand gefülltes, gewiß nicht kleines Glas mit einemmale hinunterstürzt. Nachdem Standard dem Bruder gezeigt, wie es zu machen ist, verschwindet er und überläßt Fireball das Weitere. „Was habe ich getan," ruft Clincher, „daß ich lebendig verbrannt werden soll?" Doch es nützt ihm nichts und als er gar den Tod durch Brandy eines Gentleman unwürdig findet, da braust der Vertreter der dadurch in ihrer Ehre gekränkten Marine auf und ruft den Wirt Shark, daß er drei oder vier von der Schiffsbemannung hole, welche Clincher zum Matrosen pressen und an Bord des „*Beelzebub*" bringen sollen. Clincher weiß, daß dies keine leere Drohung ist, daß man zu jener Zeit die Schiffe zum großen Teile in der Weise bemannte; so

entschließt er sich denn, das Glas zu leeren. Es brennt höllisch in seinem Magen, an den er wehrufend schlägt, aber mitleidslos zwingt ihm Fireball noch ein Glas auf. Nun hat der arme Junge genug. Er kann nicht auf den Beinen stehen, wie glühendes Erz rinnt das Blut durch seine Adern, Fieberphantasien von dahinrollenden Schiffen gebiert sein überhitztes Hirn, er fällt in die Arme des Kapitäns und dieser läßt ihn in eine Sänfte setzen und zu Lady Lurewell bringen.

Betrunkene haben schon andere vor Farquhar auf die Bühne gebracht, aber ein origineller Einfall unseres Dichters war es, daß er den Akt des Trunkenmachens in so detaillierter Weise vor seinem Publikum vollziehen ließ: freilich ist der Dichter hier im Nachteil gegen den Darsteller, aber was er dazu beitragen konnte, die Szene drastisch zu gestalten, hat er nicht verabsäumt, das andere ist Sache des Schauspielers. Um die Neugierde des Zuschauers auf die weitere Entwicklung der Dinge auf die Folter zu spannen, schiebt Farquhar nach der von ihm beliebten Methode andere Szenen ein. Wir aber wollen diese vorderhand überschlagen, Shark und einem Matrosen in das Haus der Lady folgen und zusehen, wie sie den volltrunkenen Clincher aus der Sänfte zerren und auf den Boden hinwerfen.

Wir wohnen einer Hanswurstiade bei, drum nehmen wir auch den Kasperlwitz ruhig hin: Parly: *Mr. Clincher, are you dead, sir?* Clincher: *Yes.* Ohnehin hat ja der Oberst eine ernste lehrhafte Miene aufgesetzt und hält nun seiner Frau eine Standrede, bei der man nicht recht weiß, ob man lachen oder ernst bleiben soll. Die Situation fordert eigentlich das Gelächter heraus. Was tut der knurrige Alte? Wie ein Anatom vor der Leiche oder ein dozierender Professor vor dem Kranken, demonstriert der Oberst seinem Auditorium, welches diesmal nur aus einer (sichtbaren) Person, seiner Gattin, besteht, die Lehre von der Weibertreue. Triumphierend weist er auf das betrunkene *Beast:* „Das ist der Mann, den du mir vorziehst, und so wie er sind alle die anderen, welche täglich mein Haus besuchen, deine Ehre zugrunde richten und meine Ruhe stören. Denke, du bist frei: würdest du ihn mir vorziehen, diesen *brute, monkey, destined only for the sport of man?*“

Ja, nimm ihn nur in dein Bett! Laß da *„the beast disgorge his fulsome load in your fair, lovely bosom; snore out his passion in your soft embrace; and, with the vapours of his sick debauch, perfume your sweet apartment!“* Im Gegensatze zu diesem streicht er nun sich heraus, seine Verdienste um das Vaterland, seine makellose Ehre, sein nicht unangenehmes Äußere, seinen unterscheidungsfähigen Geist und endlich seine grenzenlose Liebe zu seiner Gattin, sein diskretes Benehmen ihr gegenüber, auf die er doch gesetzliche Rechte hat, das Maß von Freiheit, das er ihr gelassen. *„Generous, generous man!“* ruft gerührt die Lady und bricht in Tränen aus.

Wenn es dem Dichter darauf angekommen wäre, eine komische Wirkung zu erzielen, was gewiß nicht der Fall war, das wäre ihm geglückt. Ich glaube, der gute Oberst macht sich lächerlich. Er läßt einen Liebhaber seiner Frau betrunken machen, um sie von der Zuneigung zu diesem und anderen Männern abzubringen und für sich zu gewinnen. Von der Seite hätte niemand den Angriff des Obersten auf sein Opfer erwartet. Wollte er Clincher Lady Lurewell verächtlich machen, so boten ihm die Verkehrtheiten des närrischen Burschen dazu Handhaben in reicher Menge und von einem dieser Angriffspunkte aus konnte er kräftig und wirkungsvoll auch gegen die anderen modischen Liebhaber operieren, aber die Nüchternheit ist eine der wenigen guten Eigenschaften Clinchers, und daß der Oberst an einem Menschen, der nicht gewöhnt ist zu trinken, seine geringe Widerstandsfähigkeit gegen den Alkohol ausnutzt, um ihn als Demonstrationsobjekt gegen die Trunksucht hinzustellen, das ist zum mindesten nicht edel. Dazu kommt noch, daß ein Militär zu diesem Mittel greift, dessen Kameraden in puncto Trinkens nicht im besten Rufe standen, wenn er selbst auch mäßig war, und noch weniger sympathisch wird uns Standards Vorgehen dadurch, daß der arme Clincher sich einen Schnapsrausch antrinken muß.

Wußte er aber schon kein anderes Mittel, um Clincher bei seiner Gattin aus dem Sattel zu heben, was soll die weitere Schlußfolgerung auf alle anderen Liebhaber? Wer soll ihm das emphatisch ausgestoßene „So sind sie alle!“ wirklich glauben? Will er seiner welterfahrenen und gesell-

schaftskundigen Frau einreden, daß sich alle Gecken, Stutzer und Lebemänner so viehisch betrinken? Soll das etwa auf Sir Harry oder den Marquis gemünzt sein? Vollends verwirkt er jeden Anspruch darauf, ernst genommen zu werden, wenn er sich als Tugendbold stolz in die Brust wirft und mit seiner Mäßigkeit und „*respectability*" protzt. Dachte Farquhar nicht daran, daß er den Obersten in den Augen des Publikums zu einem alten Narren stempelte, daß der letzte Rest von Sympathie verloren gehen mußte, den wir uns für den biederen Soldaten aus dem *Constant Couple* noch herübergerettet haben? Schon da er in ohnmächtiger eifersüchtiger Wut sich verzehrte, ohne die Energie zu einer erlösenden Tat aufzubringen, geriet seine Reputation bei uns etwas ins Wanken. Als er später wie ein Schulbub vor der feinen Dame stand, die seine Frau hieß, und es bei ihr nicht einmal durchsetzen konnte, daß sie seinen leibhaftigen Bruder empfange, als er vor dem Kapitän verlegen den wahren Stand der Dinge verbarg und mit der Zofe der Lady einen Pakt schloß, da sahen wir die Hörner an seiner Stirn wachsen und über seinem Kopfe den Pantoffel schwingen. Den Demonstrator eines Trunkenboldes und den rührselig-sentimentalen Tugendhelden und Moralprediger sehen wir in Schlafrock und Nachtmütze vor uns, die lange Pfeife im Munde, einen „Bürger derer, die bald kommen sollten". Mit der Uniform und der schlichten, oft derben Gradheit hat der Oberst, der ja, was geistige Kapazität anlangt, schon früher hinter Sir Harry z. B. weit zurückstand, auch sein bißchen Verstand verloren, sonst könnte er nicht auf so verrückte Ideen kommen. Der Charakter Standards in unserem Stücke ist eine Mischung, bestehend aus einem Drittel Standard aus dem *Constant Couple*, zwei Dritteln Typus des Hahnreis, eine Mischung jedoch von disparaten Elementen, daher verunglückt. Auch der Oberst ist an der Fortsetzung zugrunde gegangen wie seine Gattin: Sir Harry hat sich wohl gerettet, aber beträchtlichen moralischen Schaden genommen. Was verschlug dies aber Farquhar? Mochte die Idee noch so hirnverbrannt sein, einer näheren Prüfung noch so wenig standhalten, zwei Vorzüge hatte sie, sie konnte zu den Zwecken der niedern Komik ausgeschrotet werden und

war originell. Dem gegenüber schwanden alle anderen Bedenken. In der Absicht des Dichters war es nur gelegen, durch Clinchers tragisches Geschick auf die Lachmuskeln zu wirken, aber er hat mehr erreicht, als er wollte.

Schon bei *The Constant Couple* haben wir angemerkt, wie die sentimentale Manier, welche bald darauf im Roman und auf der Bühne allgemein beliebt wurde, von Farquhar in einzelnen Szenen angewendet wird, wie er sogar seiner Lady Lurewell einen etwas sentimentalen Anstrich leiht. In demselben Geiste sind die langatmigen Predigten des Obersten gehalten, aber nur die schuldbewußte und von Ekel über den vor ihr liegenden Trunkenen erfüllte Lady bringen sie zum Weinen, die Stimmung des Publikums wurde durch diese unfreiwillige Komik gewiß nur noch gehobener, und bevor man mit Richardson über seine Clarissa weinte, lachte man über seinen Vorläufer Farquhar, da er dieselben Akzente anschlug. Noch war die Zeit nicht reif für die Tränenbäche der Gefühlsduselei. Ist also der Dichter an der komischen Kraft dieser Szene unschuldig, so gebührt ihm das Verdienst, den Schluß des Aktes durch geschickte Verknüpfung wirksamer gemacht zu haben.

Wenn Standard glaubte, sein Sermon habe kein anderes Publikum als seine Frau und etwa noch Parly, so wußte er eben nicht, daß in einem Kabinette nebenan zwei Männer mit größtem Interesse den Verlauf der Sache verfolgten: Sir Harry und der Marquis. In der Zwischenzeit zwischen dem dritten und vierten Akt hat letzterer Sir Harry tatsächlich mit Hilfe des Bildes von Angelica angeführt und ihm die Summe entlockt, welche er zu erpressen sich vorgenommen hatte. Er hatte nämlich Sir Harry erzählt, sein in Montpellier wohnhafter Bruder sei der in Geldnöten steckenden kranken Angelica mit einer Summe von £ 10.000 zu Hilfe gekommen. Kurz vor ihrem Tode habe sie, da sie nicht mehr schreiben konnte, diesem ihr Bild *„for de certificate and de credential to receive de money from her husband“* gegeben und diese Schuldforderung sei nun von ihm (dem Marquis) übernommen worden. Das erzählt er frohlockend der Lady in der zweiten Szene des vierten Aktes; da sie aber als Mitwisserin des Betruges verlangt, daß er mit ihr Halbpart mache, gibt ihr der filzige Franzose

fünfzig Louisdor, denn „*considre, madame, me be de poor refugié, me 'ave noting but de religious charité and de France politique, de fruit of my own address, dat is all*“. Sie schwört ihm Rache und da sie unten klopfen hört, schiebt sie ihn in das erwähnte Kabinett. Dem eitlen Marquis macht sie weis, es werde ihr Gatte sein, der ihn bei ihr nicht sehen dürfe, sie weiß aber sehr wohl, daß Sir Harry die vorhin so unliebsam unterbrochene Schäferstunde fortsetzen will. Der soll sie an dem Marquis rächen, sie will ihm den Betrug offenbaren und ihn in das Versteck des Betrügers führen. Dies ist offenbar ihr Plan, aber die folgenden Ereignisse hindern sie an dessen Ausführung, es ist ein im Keime erstickter *Plot*.

Daß die tugendhafte Angelica sich einst dem Marquis ergeben, hat die durch deren stolze Tugend ohnehin geärgerte Mondaine dem prahlerischen Franzosen ohneweiters geglaubt. So groß aber auch ihre Freude darüber war, den höchsten Triumph wird sie erst erleben, wenn sie dem Gatten der „Heiligen“ gezeigt haben wird, daß seine Angelica kein anderes Weib gewesen als sie: ja die innere Genugtuung, welche jeder unbedeutende, schwache oder schlechte Mensch empfindet, wenn er von der Allgemeinheit hoch erhobene Größen zu seiner Tiefe herabziehen kann, die boshafte Freude, daß jenes „*congregation-woman*“ mit ihr auf gleicher Stufe stehe, ist stärker als die Sinnlichkeit, die ja bei diesem Weibe nicht übermächtig ist.

„*How did you like your lady, pray, sir?*“ fragt sie ihren Ritter. Bald hat es dieser heraus, daß er der Lurewell Folterqualen bereitet, wenn er sein Eheglück, die Schönheit und Liebenswürdigkeit seines Weibes in den glühendsten und berückendsten Farben ausmalt, ohne auf ihre immer dringender gestellte Frage: „*And she was very virtuous?*“ direkt zu antworten. Aus diesem auch für feinere Gaumen pikant hergerichteten Dialog seien einige Stellen zitiert: „*I courted her all day, loved her all night, she was my mistress one day, my wife another: I found in one the variety of a thousand, and the very confinement of marriage gave me the pleasure of change. . . . She had good nature about her mouth, the smile of beauty in her cheeks, sparkling within her forehead, and sprightly love in her eyes. . . . So, madam, I pondered to*

please her, she dressed to engage me! we toyed away the evening in the Park or the playhouse and all the night — hem! — Then, madam, there was never such a pattern of unity. — Her wants were still prevented by my supplies; my own heart whispered me her desires, 'cause she herself was there; no contention ever rose, but the dear strife of who should most oblige; no noise about authority; for neither would stoop to command, 'cause both thought it glory to obey. Then, madam, we never felt the yoke of matrimony, because our inclinations made us one; a power superior to the forms of wedlock. The marriage-torch had lost its weaker light in the bright flame of mutual love that joined our hearts before. Then —" Er treibt sie so weit, daß sie endlich ausruft: *„I'm affronted; 'tis an affront to any woman to hear another commended."* Doch der Unerbittliche geht noch weiter. Jetzt erst, da sie vor Wut schäumt, hebt er die Tugend seiner Frau bis in den siebten Himmel; sie war, sagt er, *„so much an angel in her conduct, that though I saw another in her arms, I should have thought the devil had raised the phantom, and my more conscious reason had given my eyes the lie. . . ."* Er will nichts hören, verstopft sich die Ohren, sie brüllt hochrot vor flammendem Zorn: *„The picture! the picture! the picture!"* Sie schreit ihm die Geschichte ins Ohr, welche ihr der Marquis erzählt hat. Er tut, als ob er nichts höre, bis sie zu weinen anfängt. Seine Widerstandskraft wäre bald erschöpft, da erinnert er sich rechtzeitig, daß sie eine heillose Angst vor Mäusen hat. Wir wissen es auch schon, sie hat es nämlich am Beginn der zweiten Szene der Parly erzählt, indem sie die bekannte Fabel von den großen Tieren, deren jedes sich vor irgend einem kleinen fürchtet, variiert: *„We women of quality have each of us some darling fright, I, now, hate a mouse etc. . . ."* Der Ruf: *„A mouse! a mouse! a mouse!"* treibt sie aus dem Zimmer.

Sir Harry hat so viel gehört, daß der Marquis ein Betrüger, nun aber klopft es unten (man bringt nämlich den betrunkenen Clincher) und er flüchtet in dasselbe Kabinett, in dem sich der Marquis befindet. Er bemerkt aber diesen nicht, erstens weil der Betrüger sich beim Eintritte des Betrogenen wohl sehr klein gemacht, zweitens weil Sir Harry an der Tür stehen bleibt und durchs

Schlüsselloch oder wahrscheinlicher durch die nicht ganz geschlossene Tür mit Aufmerksamkeit verfolgt, was zwischen dem Obersten, seiner Frau und dem Betrunkenen vor sich geht. Als Lady Lurewell in Tränen aufgelöst gerade daran ist, ihrem Gatten um den Hals zu fallen, tritt er, vom Obersten unbemerkt, aus dem Kabinett in das Zimmer und will den armen Clincher retten, indem er erklärt, sie hätten beide seine (Sir Harrys) Rückkehr aus Rom bei Burgunder gefeiert und da habe der arme Junge zu tief ins Glas geguckt. Die Träger hätten ihn irrtümlicherweise hier abgesetzt anstatt im Hause nebenan, wo er wohne. Der Oberst verharrt in unheimlicher Ruhe, Sir Harry wird es schwül, denn er ahnt, daß da etwas nicht in Ordnung ist. Da fragt ihn der Oberst, wo er seinen Hut gelassen habe, diesen hat er nämlich im Kabinett vergessen oder, wie er sich entschuldigt, ins Kabinett einer dorthin laufenden Maus nachgeworfen. Aus dem Kabinett bringt ihn Standard, aber mit dem Hute auch den Marquis. Nun sind die drei Männer beisammen, die der Oberst alle als Liebhaber seiner Frau betrachtet. Standard hält den *Gentlemen* noch eine Standrede, da er gerade seinen guten Tag hat und im Zuge ist: „*Look ye, gentlemen, I have too great a confidence in the virtue of my wife, to think it in the power of you or you, sir, to wrong my honour: but I am bound to guard her reputation, so that no attempts be made that may provoke a scandal: therefore, gentlemen, let me tell you, 'tis time to desist.*“ Das letzte glauben wir auch, nicht nur der Akt, sondern das ganze Stück könnte damit zu Ende sein, doch da ein Lustspiel damals gewöhnlich drei oder fünf Akte hatte, konnte er nicht aufhören.

Ich kann mich nicht erinnern, je ein Drama gelesen oder gesehen zu haben, bei dem man nach dem vierten Akte so ganz und gar den Eindruck gehabt hätte, alles sei zu Ende. Standard hat sein Ziel erreicht, er hat den Liebhaber aus dem Hause gewiesen, und wenn wir auch nicht glauben, daß man auf diese Weise Weiber bessere, die Farce ist mit dem moralisch ausklingenden Sprüchlein des Obersten für uns einmal beendet. Die Bosheit der Lady, mit welcher sie den Ruf Angelicas noch nach deren vermeintlichem Tode beflecken will, scheint uns durch Sir Harrys zu wahnsinniger Wut reizende Ruhe hart genug bestraft, und welches

Schicksal des Marquis harrt, nachdem Sir Harry von dessen betrügerischen Absichten erfahren hat, können wir uns lebhaft genug ausmalen.

Wir würden ruhig das Schauspielhaus verlassen, wenn uns nicht vielleicht ein schärferer Kritiker darüber aufklärte, daß für uns der *Beau* Banter noch ein dunkles Geheimnis ist, der durch die vier Akte gelaufen, ohne daß wir bisher wissen, ob dieser jüngere Bruder nur dazu da ist, um den älteren im kritischen Momente vom Genuß der reifen Frucht wegzudrängen, oder ob ihm in der Komposition des Stückes eine bedeutsamere Rolle zufällt. Ferner wird es dem prüfenden Forscherblicke des Kritikers nicht entgangen sein, daß die Geschichte von dem Tode Angelicas sehr verdächtig klingt und daß uns Farquhar die Enthüllung des Geheimnisses schuldet, das sich dahinter birgt. Wenn wir trotzdem nach Schluß des vierten Aktes zum Aufbruche blasen wollen, so liegt die Schuld an dem Dichter, welcher sich in Bezug auf Angelica-Banter ganz gegen seine Gewohnheit bisher in undurchdringliches Dunkel gehüllt hat. Der Schleier des Geheimnisses ist so dicht, daß man alle Lust verliert, ihn lüften zu wollen.

Fünfter Akt.

Die Lösung des Rätsels Angelica-Banter erfolgt erst am Schlusse dieses Aktes. Banter ist niemand anders als die verkleidete Angelica. Das Mädchen, dessen mutiges und energisches Wesen wir schon zu bewundern Gelegenheit hatten, als sie unter dem Schutze der schwachen Mama, der jetzt spurlos verschwundenen Lady Darling, dem in einem verhängnisvollen Irrtume befangenen Wildair in der vollen Hoheit und Würde ihrer Unschuld entgegentrat, ist eine unglückliche Frau geworden. Sir Harry ist bald nach der Hochzeit zum Jubiläum nach Rom gereist und hat sie in London zurückgelassen. In dem Weibchen steckt aber ein gut Teil von Farquhars romantischer Originalitätsucht. Eine andere Frau in ihrer Lage hätte sich zu Tode gegrämt oder Ersatz in neuen Liebschaften gesucht, wäre eine Betschwester oder eine Weltdame geworden, je nach Temperament und Charakteranlage. Derselbe Dichter aber, welcher in der Lady Lurewell einen

fleisch- und blutlosen Typus geschaffen oder besser nachgeschaffen und in der Charakterzeichnung so wenig nach Originalität gestrebt hat, muß, wo es sich um die Intrige handelt, stets etwas Apartes, Schrullenhaftes haben. Angelica will, da sie mit ihrem Gatten nicht leben kann, für die ganze übrige Welt sterben. Hätte man dies so aufzufassen, daß sie sich in die Einsamkeit zurückzieht, so wäre nichts Absonderliches darin zu erblicken, aber sie „stirbt" anders. In Montpellier erkrankt sie lebensgefährlich; zu gleicher Zeit wird der Leiche des in Paris verstorbenen englischen Botschaftskaplans aus religiösen Gründen die Bestattung in geweihter Erde versagt. Diese beiden Tatsachen schlau verbindend, läßt sie aussprengen, sie sei in Montpellier gestorben: wenn niemand etwas von einem Begräbnisse wisse, so trügen die religiösen Bedenken der katholischen Geistlichkeit, eine Ketzerin wie sie auf dem katholischen Friedhofe bestatten zu lassen, die Schuld daran, die Leiche sei heimlich zur ewigen Ruhe gebettet worden. Indes reist sie ab, und nicht genug daran, tritt sie ihrem Gatten in der Verkleidung von dessen jüngerem Bruder entgegen und beobachtet seine Schritte, unterstützt von den ins Geheimnis gezogenen Domestiken Dicky und Parly.

Nun verstehen wir, was der junge Banter in Lady Lurewells Hause zu tun hatte, nun begreifen wir, wieso es der Zufall (?) fügte, daß der junge Mann das Tête-à-tête zwischen der Lurewell und Sir Harry störte, da es zu zärtlich zu werden drohte. Doch wir begreifen zu spät. Es ist ein grober Fehler in der Komposition des Stückes, daß selbst die Zuschauer erst im letzten Akte erfahren, wer Banter war. Die Personen des Stückes (außer Parly und Dicky) durften es nicht früher wissen, sollte nicht ein großer Teil der Wirkung verloren gehen: aber im Zuschauerraum mußte man zum mindesten bestimmte Ahnungen haben, dann erst konnte man den Intentionen des Dichters gerecht werden. Das Kopfschütteln über das sinnlose Herumtreiben Banters auf den Brettern machte dann einem intimeren Verständnis des gestörten Tête-à-tête Platz und man sah in jedem Schritte Banters das zielbewußte Vorgehen einer unbewußten Helferin des Obersten, welche gleich diesem Lady Lurewell rein erhalten wollte, —

wenigstens sollte sie den Verführungskünsten eines Mannes nicht erliegen, auf den Angelica ihre Rechte nicht aufgab. Wenn der Schauspieler nicht gutmacht, was der Dichter verdorben, d. h. wenn die Rolle des Banter nicht von einem hübschen jungen Manne gespielt wird, in welchem das Publikum nach Kleidung, Sprache, Aussehen und Bewegungen das verkleidete Weib errät, oder noch besser direkt von einer Schauspielerin, so verliert auch die andere Intrige, in welcher Banter tätig ist, viel von ihrer erhofften Wirkung.

In welcher Weise sollte der Dichter im fünften Akte die Entdeckung des Geheimnisses und das Wiedererkennen der Gatten herbeiführen? Am wirksamsten wäre es gewesen, wenn Banter sich ihrem Gatten in dem Momente zu erkennen gegeben hätte, da sie ihn auf seiner Untreue ertappte, aber dann hätte das Stück mit dem dritten Akte abbrechen müssen. So mußte Farquhar nach einem andern Ausweg suchen. Er spinnt einen Faden fort, den wir schon zu Ende gesponnen wähnten. Lady Lurewell ist durch Sir Harry für die boshafte Verleumdung Angelicas nicht genug gestraft, die Beleidigte selbst tritt als Rächerin auf. Der Gedanke ist unstreitig ein glücklicher. Wir erfahren zwar nicht, wie Angelica von der Verleumdung Kenntnis erhalten hat, aber da die Parly mit im Komplott ist, ist das offenbar ihr Werk. In dem Köpfchen der kühnen, ja romantisch-verwegenen Angelica läßt der Dichter einen abenteuerlichen Plan reifen; als hätten im vierten Akte die Lebenden nicht tollen Spuk genug getrieben, beschwört er einen Geist aus seinem Grabe, der das große Kind, genannt Lady Lurewell, zu schrecken hat. Die Lady hat ein Weib an ihrer Ehre gekränkt, von der sie annahm, daß sie schon unter den Toten weile, so wird denn der Geist der Verblichenen das Rächeramt auf Erden besorgen.

Die Lady stürzt in der ersten Szene des fünften Aktes totenbleich vor Schrecken auf die Bühne, wo eben der Oberst mit seinem Bruder über die Wirkung des Alkohols auf brüchige Ehen debattiert. *„Oh! my dear, save me“*, ruft sie aus, *„I'm frighted out of my life . . . Oh, sir! a ghost, a ghost. I have seen it twice . . . Oh, dear colonel! I'll never lie alone again. I'm frighted to death; I saw it; twice; twice it stalked by my chamber-door, and with a hollow voice uttered*

a piteous groan." Vor Lessing hätte dieser Geist ebensowenig Gnade gefunden wie der des Ninus in Voltaires *Semiramis*. Er erscheint am hellichten Tage. „Wo hat Farquhar jemals gehört," würde Lessing sagen, „daß Gespenster so dreist sind? Welche alte Frau hätte ihm nicht sagen können, daß die Gespenster das Sonnenlicht scheuen?" Selbst der gute Oberst glaubt nicht recht daran, umsoweniger das Publikum, es ist keines von jenen Gespenstern, „vor dem sich die Haare zu Berge richten, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken". Als eine Weile später die Lady Sir Harry brieflich wissen lassen will, was für ein Weib er hatte, erscheint der Geist vor uns in dem Momente, da sie die Feder zum Schreiben ansetzt. Keinen Augenblick glauben wir an ein aus dem Grabe gekommenes Gespenst, nachdem Fireball und Standard, jeder in seiner Art, das Erscheinen von Angelicas Geiste sich zu erklären suchen. Farquhar wollte aber auch nicht, daß dem Zuschauer „die Haare zu Berge stehen", unser Interesse soll sich lediglich darauf konzentrieren, die Lady zu beobachten, die, abergläubisch und ängstlich wie sie ist, an der Ausführung eines boshaften Planes durch eine Stimme aus dem Totenreich gehindert wird. In diesem Betracht ist Farquhars Geist geschickt gezeichnet und eine brauchbare Theatermaschine. Er ist ja wirklich nur da, um die Lady zu schrecken und von ihrer Bosheit zu kurieren, wir, das Publikum, sitzen bar jeder Illusion da, und wenn das Gespenst mit hohler Grabesstimme langsam die Worte spricht: „*Disturb no more the quiet of the dead!*": wenn es sich später in ziemlich unregelmäßigen Versen vorstellt und seine Absicht enthüllt

(„*Behold the airy form of wrong'd Angelica,*
Forced from the shades below to vindicate her fame.
Forbear, malicious woman, thus to load
With scandalous reproach the grave of innocence.
Repent, vain woman!
Thy matrimonial vow is register'd above,
And all the breaches of that solemn faith
Are register'd below. I'm sent to warn thee to repent.
Forbear to wrong thy injured husband's bed,
Disturbe no more the quiet of the dead!"),

zugleich mit der eigenen Ehre auch des Obersten Bett rein zu erhalten, merken wir mit gespannter Aufmerksamkeit auf, wie die Lurewell die Erscheinung aufnimmt, und je grausiger diese den Eindruck zu machen sich bemüht, desto zufriedener sind wir mit der gelungenen Ausführung. Dieses Gespenst erscheint etwa wie der Nikolo, der einmal im Jahre die guten Kinder belohnt und die bösen mit Strafen bedroht und der durch seinen wunderlichen Aufzug und den einschmeichelnden oder drohenden Klang seiner Stimme in den anwesenden Erwachsenen beiläufig das gleiche Gefühl etwas gruseliger Neugier auf die Wirkung bei den Kindern erweckt wie unser Gespenst. Nur hätten wir auch schon früher wissen müssen, wer das Gespenst ist.

Als Sir Harry dazukommt, schwindet der Geisterbann und der ungläubige Wildair läßt alsbald ein herzliches Lachen los und behandelt den Geist mit sehr realistischer Ironie, worauf Angelica ihr Geisterlinnen abwirft und ihre Arme um den Hals ihres Sir Harry schlingt. Wie gut uns auch dieser unterhält, indem er sich durch die wunderbare Geschichte von der wiederauferstandenen Gattin nicht einen Augenblick aus seiner Ruhe bringen läßt, so unnatürlich müssen wir sein Benehmen finden, wenn wir dem Stücke und dem Dichter nicht mit der Annahme zu Hilfe kommen wollen, Wildair sei schon vorher von Dicky aufgeklärt worden, was aber nach der ganzen Anlage des Aktes unwahrscheinlich ist. Kein elementarer Ausbruch der Freude, ja nicht einmal ein unwillkürlicher Ausruf des Erstaunens, kein wärmerer Gefühlston, kein sympathisch im Herzen des Hörers anklingendes Wort, nichts als das kalte, wenn auch geistreiche Witzeln. Angelica bricht darob in Tränen aus und tut, als wollte sie gehen. Seine Entschuldigung besteht in den Worten: *„Don't be angry, my dear; you took me unprovided: had you but sent me word of your coming, I had got three or four speeches out of Oroonoko* (Southerne) *and the Mourning Bride* (Congreve) *upon this occasion, that would have charmed your very heart.“* Selbst wenn ihm die Wiedervereinigung mit Angelica nicht erwünscht sein sollte, so müßte doch wenigstens das unangenehme Gefühl irgendwie zum Ausbruche kommen, aber eine ungelegenere Zeit zu literarischer Satire auf den hochtrabenden und von falscher

Sentimentalität triefenden Tragödienstiel Southernes und Congreves konnte sich Sir Harry wahrlich nicht aussuchen. Hier merkt man es besonders deutlich, wie dem früher unwiderstehlichen Wildair alles Sympathische gründlich ausgezogen worden ist: aber auch seine Angelica ist eine andere geworden. Sie bleibt noch immer die sympathischeste Person des Stückes, aber das Weibliche hat sie zu viel abgestreift, ihr Mut und ihr offenes Wesen sind in verschrobene romantische Abenteuerlust ausgeartet, durch die Verkleidung und Aventuren des *Beau* Banter geht, möchte man sagen, jener Schmelz der Unschuld verloren, der im *Constant Couple* auf ihrer Seele lag, und wir können uns für sie nicht mehr recht erwärmen: besonders die Rache, welche sie an ihrer Verleumderin nimmt, ist gar zu burlesk.

War nun schon einmal ein fünfter Akt notwendig, so konnte der Dichter unserer Phantasie zu Hilfe kommen und Sir Harry mit dem französischen Glücksritter vor unseren Augen Abrechnung halten lassen. Dies geschieht in einer so originellen Weise, daß diese Lösung niemand voraus geahnt hätte, aber diesmal ist das Originelle nicht eine Marotte, über die man wohl lacht, die einem aber bei näherem Zusehen recht kraus und verschroben vorkommt, es hat vielmehr unsern vollen Beifall. Der freche Franzmann wagt es, Dicky einreden zu wollen, der Diener müsse seinen Bruder, den Marquis, in Montpellier gekannt haben und von der fraglichen Anleihe wissen. Dicky weist die Insinuation zu lügen mit echt englischer Derbheit zurück: „*Marqui, sir! I think, for my part, that all the men in France are marqui's. We met above a thousand marqui's, but the devil a one of 'em could lend a thousand pence, much less a thousand pound.*" Noch schlechter ist Dickys Herr auf die große Nation zu sprechen. Wegen seines Glaubensbekenntnisses muß der Franzose seine Heimat verlassen und in England scheut er sich nicht, zum skrupellosen Atheisten zu werden, dem sein gutes Gewissen keine Vorwürfe macht, wenn er die Engländer betrügt. Der so hart gefaßte Betrüger setzt sich mit einem Achselzucken über diese ihm vorgehaltene Schändlichkeit hinweg: „*My conscience be de ver' tendre; he not suffer not his mastre to starve, pardie!*" Achtung vor dem Gesetze, welches das Eigentum schützt, ist ihm fremd, sein

Zeuge für die Wahrheit seiner Behauptungen ist das Schwert. Schon dadurch, daß er den lächerlich, ja gehässig gezeichneten Marquis zum Vertreter des Duells macht, ist des Dichters Standpunkt in dieser Frage deutlich genug präzisiert. Schon in dem ersten Stücke unseres Autors fliegen bei dem geringsten Anlaß die Schwerter aus der Scheide, schon dort zuckt dabei ein leises, spöttisches Lächeln um seine Lippen (Lovewell-Roebuck im ersten Akte und dieselben am Schlusse des Lustspiels), ja er nimmt bisweilen offen Stellung gegen die Händel- und Rauflust jener Zeit; satirisch behandelt er das Raufen als Sport auch in unserem Stücke. Sir Harry nimmt die Duellforderung an, aber nur unter der Bedingung, daß das Streitobjekt, der Sack mit dem Gelde nämlich, zwischen die Streitenden gelegt werde und dem Sieger zufalle.

Es entspricht ganz Farquhars Gewohnheit, an dieser Stelle, da die Spannung des Zuhörers aufs höchste gestiegen ist, abzubrechen und uns mit anderen Dingen zu unterhalten. Erst die fünfte Szene unseres Aktes bringt das Duell. Der Marquis legt vor unseren Augen das Fecht-Kostüm an und tanzt, das Schwert schwingend, in theatralischer Weise auf der Bühne herum, so daß der dazukommende Sir Harry bei seinem Anblicke mißmutig ausruft: *„Must I fight with a tumbler? These French are as great fops in their quarrels as in their amours.“* Es kommt auch nicht zum Fechten. Im entscheidenden Momente bringt Dicky seinem Herrn eine Feuerwaffe und der Marquis muß ruhig zusehen, wie Dicky das Geld wegträgt, denn die Mündung des Gewehres ist gegen seinen Kopf gerichtet. Daß die Meinung des Franzosen: *„Oh morbleu! de Anglisman be one coward“*, bei uns nicht aufkommen kann, dafür sorgt Sir Harrys ritterliches Auftreten sofort nach dieser farcenhaften Szene. *„Come, monsieur,“* sagt er, *„you must know I scorn to fight any man for my own; but now we 're upon the level and since you have been at the trouble of putting on your habiliments, I must requite your pains. So come on, sir.“* Durch den Gegensatz umso drastischer wirkt und charakterisiert die Antwort des Marquis: *„Come on! for wat? wen de money is gone! de Franceman fight where dere is no profit? Pardonnez-moi, pardie!“* Nun aber gibt der Engländer

nicht nach. Der Marquis hat die Ehre seiner Angelica verleumdet, darum geht er auf ihn los. Gegen den Verleumder zieht er selbst die Waffe, im Ernstfalle entscheidet das Schwert, doch mit den prahlenden Raufrittern mag er nichts gemein haben. Nur die Kunde von dem Spuke, den der Geist der Verstorbenen im Hause der Lurewell treibe, trennt die Kämpfer, aber Fireball schleppt den Marquis mit ins Haus, denn er ist kein solcher *„rogue as to part a couple of gentlemen when they 're fighting, and not see 'em make an end on 't: I think it a less sin to part man and wife.“*

Der Kapitän löscht seine Ladung und der Marquis steht der Dame gegenüber, deren Ehre er so schändlich angegriffen. Er sieht keinen Ausweg und *„wen de Franceman can tell no more lie, den will he tell trute“*. Nach diesem seinem eigenen Geständnisse darf man ihm wohl glauben, was er zur Aufklärung der befremdlichen Tatsache erzählt, daß Angelica das ihr von ihrem Gatten geschenkte Bild niemals weggegeben hat und noch jetzt besitzt. Er hat sich für zehn Pistolen von dem Maler des Originals eine Kopie geben lassen, wie er überhaupt Porträts von allen Schönheiten Londons besitzt, durch welche Politik er in den Ruf kommt, *„to lie wid them all“*, denn *„de pleasure is noting, de glory is all à la mode de France“*. Damit verläßt er stolzen Schrittes die Bühne und Sir Harry spricht die charakteristischen Worte: *„Go thy ways for a true pattern of the vanity, impertinence, subtlety, and ostentation of thy country. — Look ye, captain, give me thy hand; once I was a friend to France; but henceforth I promise to sacrifice my fashions, coaches, wigs, and vanity, to horses, arms, and equipage, and serve, my king in propria persona to promote a vigorous war, if there be occasion.“* Der Kapitän erwidert: *„Bravely said, Sir Harry. And if all the beaux in the side-boxes were of your mind, we would send 'em back their L'Abbé, and Balon, and show 'em a new dance to the tune of Harry the Fifth.“*

Man denke sich diese Worte vor einem Publikum gesprochen, in welchem der Franzosenhaß gerade damals mächtig emporgelodert war, vor Engländern, welche danach lechzten, den übermütigen Ludwig zu demütigen, der seinen

begehrlichen Arm nun auch nach Spanien hin ausstreckte! In der gewitterschwülen Stimmung vor dem Ausbruche der Feindseligkeiten des spanischen Erbfolgekrieges müssen sie zündend gewirkt und jubelnder Beifall muß das Haus erschüttert haben, als ein *Beau*, ein Franzosenfreund, der in Kleidung, Manier, Lebensweise, Sprache und zum Teil auch Anschauungen den gallischen Spuren gefolgt war, ein Mann, der über alles und jedes seine Witze machte, der einige Minuten früher die Wiederauferstehung seines totgeglaubten Weibes mit direkt abstoßenden Späßen begrüßt hatte, nun plötzlich in feierlich ernster Rede seinen Irrtum abschwor und wie ein Feldherr, da er an der Spitze seiner Truppen auszieht zum ernsten Kampfe, dem Könige und dem Vaterlande zu dienen versprach als echter und begeisterter Sohn seines Landes. Wir bewundern den richtigen Theaterblick des Dichters, welcher bei einem so jeder Einheit entbehrenden Stücke wenigstens für einen effekt-, ja weihevollen Schluß sorgte, wir verstehen nun vollkommen, wie die Berichte über den Erfolg unseres Stückes einander so widersprechen konnten. Im ganzen und großen ziemlich kühl aufgenommen, besonders in den ersten Akten, schloß es doch mit einem Knalleffekt, nachdem in den letzten Akten einige herzlich belachte Burlesken vorangegangen waren.

Unter diesem Gesichtswinkel müssen auch die Charaktere betrachtet werden. Sir Harry hat in unserem Lustspiele einige Eigenschaften entwickelt, die ihm einen großen Teil unserer mitgebrachten Sympathien verscherzten; dadurch aber, daß Farquhar ihn zum Werkzeuge macht, welches den Vertreter Frankreichs in seiner ganzen Erbärmlichkeit bloßstellt, dadurch, daß er ihm die ernste nationale Mahnung in den Mund legt, in welche das in diesem Sinne politische Stück ausklingt, gewinnt er ihm etwas von den verlorengegangenen Sympathien wieder zurück und wir vergessen gern, daß zu dieser Wandlung seiner Ansichten kein rechter Grund vorliegt, daß die betrügerischen Manipulationen eines Franzosen doch auf den weltgewandten und lebensklugen Mann umsoweniger einen so tiefen Eindruck machen konnten, als ja die erpreßte Summe für ihn kein Vermögen bedeutete. Bietet das Vorangegangene auch keineswegs die Voraussetzung für dieses nationale Helden-

tum Sir Harrys, so ist diese seine Idealisierung in ihrer Aktualität doch ein wirksamer Schluß und der Wunsch, aktuell zu sein, war gewiß auch der Vater des Gedankens, in dem Marquis alle schlechten Eigenschaften zu vereinigen, welche der Engländer an dem Franzosen verachtete.

Dazu kommt aber auch ein persönliches Moment. Schon in seinem ersten Stücke nimmt Farquhar die Franzosen tüchtig her und wenn das zweite in diesem Betracht zahmer ist, so liegt der Grund darin, daß er zu jener Zeit vielleicht halbbewußt, nur von der Absicht geleitet, den *„smut“* zu vermeiden, die feine, verhüllende, andeutende Art der französischen Dichtung nachahmte und sein englisches Naturell einigermaßen in ein fremdes Fahrwasser gelenkt wurde. In *Sir Harry Wildair* steht er wohl auch noch unter französischem Einflusse, besonders im ersten Teile, aber darum ist das Stück so widerspruchsvoll, zerfällt es, möchte man sagen, fast in zwei Hälften, weil sich während der Arbeit daran seine ursprüngliche Art wieder zur Geltung durchringt. Die Schwäche der ersten Hälfte liegt eben darin, daß sie den Höhepunkt seiner Franzosennachahmung bedeutet und der durch diese schwache Hälfte verschuldete teilweise Mißerfolg des Stückes bedeutet eine Absage des Theaterpublikums an die französische Manier. Die feierliche Absage Sir Harrys an das Franzosentum ist demnach für uns auch literarhistorisch interessant, denn im Geiste sehen wir den Dichter selbst von den Brettern aus sein Pater peccavi hersagen und die nationale Wiedergeburt feiern, und was er in gehobener poetischer Sprache verkündet, das führt er in doktrinärer Prosa in dem früher besprochenen, jener Zeit entstammenden *Discourse upon Comedy* aus, das predigt er in Versen im Prolog.

Der Epilog, in schlechtem Französisch-Englisch geschrieben, wird ganz angemessen dem Marquis in den Mund gelegt, der über die Frechheit des Dichters loszieht, welcher es gewagt hat, einen Vertreter jener Nation lächerlich zu machen, von der doch die Engländer die ganze Kultur bezogen. Er droht zum Schluß mit der Rache der 3000 Refugiés am dritten Abend.

c) Schlußbetrachtung.

Wir wissen, in welcher Stimmung der erste Teil des Farquharschen Dramas entstanden ist, wir erklären daraus den Mangel an Einheit, den Riß, der durch das Werk geht, wie er durch des Dichters Seele gegangen, als die Dame seines Herzens den armen Jungen einem älteren reichen Beschützer opferte. Wir haben das grausige Lachen vernommen, in welches der Dichter ausbrach, da er auf den Sir Harry und die Lady Lurewell des *Constant Couple* hinwies in dem Momente, als sie die Ehe brechen wollten; den Hohn auf Weibertreu und Eheglück haben wir herausgehört und mit dem unglücklichen Farquhar empfunden, uns mit ihm gefreut, als im Laufe der Arbeit das Herz ihm mählich leichter wurde und aus dem irischen Hirn allerhand Schnaken und Grillen hervorsummten, sich in tolles Balgen einließen und uns aus einem Gefühl in das andere rissen. Wir haben den Nationalstolz des Briten gewürdigt und im Geiste von einem der Parterresitze in Drury Lane aus mitgeklatscht und mitgebrüllt, als in Sir Harry das Nationalgefühl erwachte und er den windigen Franzosen gebührend abführte.

So gut wir uns aber subjektiv in das Ganze hineinzudenken vermochten, als Kunstwerk wollte uns *Sir Harry* nicht befriedigen. Wenn wir schon von dem ersten Teile absehen und unser Stück als geschlossenes Ganzes für sich betrachten, zu dem ein anderer erster Teil, andere Voraussetzungen gehören, so können in uns die Charaktere im allgemeinen weder ethische noch ästhetische Befriedigung wecken, besonders nicht die Lurewell und Sir Harry. Die Haupthandlung kommt uns, offen gesagt, höchst albern vor. Die Nebenhandlungen sind ja im einzelnen recht wirksam, aber untereinander zu wenig eng verknüpft, auf den Dialog ist meist nur geringe Sorgfalt verwendet. Was die Stellung dieses Lustspiels in der Entwicklungsgeschichte des Dichters betrifft, ist dessen Studium sehr lehrreich. Anscheinend will der Dichter mit den Franzosen brechen, aber der erste Teil des *Sir Harry* steht in der nicht individualisierenden Zeichnung typischer Charaktere, in der Führung des Dialogs doch unter dem Einflusse ihrer

Schriftsteller, wenn er auch schon hier polemisch wird. Die Abkehr von der französischen Art und die Wiederkehr zu der ihm natürlicheren englischen, zu derber, aber lebenswahrer Charakter-Darstellung, zu reicher, vielverzweigter Handlung, zu nicht skrupulösem, aber auch nicht in französischer Manier verhüllendem und andeutendem, sondern urwüchsigem, oft zotenhaftem Witz, endlich die Geltendmachung der individuellen Künstlerfreiheit gegenüber den Kunstregeln der Franzosen, schon im *Discourse upon Comedy* von ihm theoretisch verfochten, all das vollzieht sich erst in der zweiten Hälfte des Stückes und erreicht seinen Höhepunkt in der national-patriotischen und literarisch-biographisch wichtigen Abschwörungsszene Sir Harrys. So ist denn *Sir Harry* für den Biographen des Dichters von Wichtigkeit, nimmt aber unter den Dramen des Dichters, objektiv betrachtet, keinen hohen Rang ein, ja wenn nicht die Lebhaftigkeit und Frische des zweiten Teiles und die Popularität des Haupthelden und des Dichters aus dem *Constant Couple* gewesen wären, hätte es kaum den Erfolg erzielt, über den man berichtet. Befriedigt es. als Einheit betrachtet, nicht den Kritiker, so kann es als Fortsetzung schon gar nicht standhalten. Zwischen den beiden Teilen besteht kein organischer Zusammenhang und die Voraussetzungen des *Sir Harry* sind in der Seele George Farquhars zu suchen und nicht im *Constant Couple.*

IX.

The Inconstant, or The Way to Win Him.

Bald brauchte der Dichter wiederum Geld und so ließ er denn im Jahre 1702 im Verlage von B. Lintott, der ihm dafür am 3. Juli 1702 nach einem von Disraeli aufgefundenen Notizbuch der Brüder Lintott 3 £, 4 s. 6 d. zahlte, ein Büchlein erscheinen, welches, *Love and Business* betitelt, seine lyrischen Poesien und Briefe sowie am Schlusse den *Discourse upon Comedy* brachte und Sir Edmond Chaloner gewidmet war. Wir haben das in diesem Bändchen Enthaltene an den entsprechenden Stellen im biographischen Bericht über den Dichter verwertet, denn tatsächlich haben ja die

meisten Gedichte, die Briefsammlung sowie der Aufsatz über das Lustspiel größeren Wert als Beiträge und Behelfe für die Entwicklungsgeschichte des Dichters denn als selbständige literarische Produkte. Sind auch die Urteile über diese Produkte Farquhars im allgemeinen etwas zu schroff ausgefallen, so steht doch fest, daß er nicht berufen war, auf dem Gebiete der Lyrik oder der Epistel Gutes zu leisten, und wir folgen ihm daher lieber in seine ureigene Domäne, um seine dramatische Tätigkeit zu würdigen.

Zwei Stücke streiten um den Vorrang in der zeitlichen Aufeinanderfolge: *The Inconstant* und *The Twin-Rivals*. Wir wollen auch hier unserer bisher befolgten Methode treu bleiben und den Dichter selbst sprechen lassen. Am Schlusse der Dedikation zu den *Twin-Rivals* finden wir das Datum: December 23, 1702. Vor uns liegt die erste gedruckte Ausgabe mit folgendem Titelblatt: *The Twin-Rivals. A Comedy. Acted at the Theatre Royal By Her Majesty's Servants, Written by Mr. Farquhar. Sic vos, non nobis. London. Printed for Bernard Lintott at the Post House in the Middle Temple-Gate in Fleetstreet MDCCII. Love and Business in a Collection of Occasionary Verse and Epistolary Prose not hitherto Publish'd, Likewise a Discourse on Comedy in Reference to the English Stage. In a Familiar Letter. Price 2 s. The Inconstant, or The Way to Win Him. A Comedy. Price 1 s. 6 d. Both these written by Mr. Farquhar and Printed for Bernard Lintott.* Ebenso deutlich bringt das Titelblatt des ältesten Druckes von *The Inconstant* die Jahreszahl 1702, diesmal in arabischen Ziffern.

Aus dem vorliegenden Materiale ergibt sich folgendes: Als das Lustspiel *The Twin-Rivals* im Buchhandel erschien, war *The Inconstant* schon veröffentlicht; weist ja Lintott auf dieses Werk Farquhars in derselben Weise wie auf *Love and Business* hin und preist gelegentlich des Erscheinens eines neuen Werkes auch die alten bei ihm herausgekommenen Schöpfungen desselben Dichters wieder an. Das Publikationsjahr beider Lustspiele ist 1702, und zwar wurden *The Twin-Rivals* gegen Ende dieses Jahres veröffentlicht. Dazu stimmt nicht nur das oben zitierte Datum der Dedikation (23. Dezember 1702), sondern auch die Notiz Lintotts (*Nichols' Literary Anecdotes*, vol. VIII, p. 296), nach welcher

Farquhar am 22. Dezember 1702 £ 15 für dieses Stück erhielt, ferner das im Texte selbst vorkommende Datum (der ältere Wouldbe kommt Montag, den 14. Dezember 1702 in London an [III. 2]), endlich Genests Ansatz der Première auf den 14. Dezember 1702 (Tag der Ankunft Wouldbes in London).

The Inconstant erschien zweifellos 1702 im Drucke, und zwar wahrscheinlich in den ersten Monaten dieses Jahres. Die Première fand nämlich nach Genest noch in der Saison 1701 als dritte Novität statt. Es finden sich im Stücke Anspielungen auf die Affäre bei Cremona (2. Februar 1702). Die Vorrede bezieht sich auf den Erfolg des *Constant Couple* vor „*about two years*". Die Arbeit an dem Stücke fällt in das zweite Halbjahr 1701, denn in der Vorrede spricht er von „*half a year's pain*", auf dieses Lustspiel verwendet.

Da es nach dieser Untersuchung feststeht, daß *The Inconstant* früher gedruckt und aufgeführt wurde als *The Twin-Rivals*, wollen wir uns zunächst dem ersten Lustspiele zuwenden.

Ware spricht von einem ältesten Quarto aus 1703. Dies ist ein Irrtum, wie der Augenschein gelehrt hat. Chetwood erwähnt einer ersten Aufführung in 1703; Cibber, Jacob, der Dubliner Wilkes, Whincop nehmen dasselbe Datum an und so pflanzt sich der Irrtum durch die meisten späteren Biographien fort. Nicht genug daran, findet sich eine andere Gruppe von Biographien (Dibdin, Lessing, Bouterwek), welche die Première erst 1705 stattfinden lassen, offenbar gestützt auf die Angaben in *The Companion to the Playhouse* von Baker, und Hettner gibt sogar 1706 an. Baker zu berichtigen, ist überflüssig, da dies schon in der vorzüglich auf seinen Publikationen fußenden *Biographia Dramatica* geschehen ist, welche 1703 wiederherstellt. Hallbauer will beweisen, daß 1704 das Premièrenjahr sei, und stützt sich besonders auf eine Anspielung im Prolog: „*Ye can dispense with slender stage-coach fare*", indem er „*stage-coach*" auf die Farce bezieht, welche von Motteux, dem Verfasser unseres Prologs, und Farquhar gemeinsam geschrieben wurde und nicht vor 1704 herauskam. Ferner hält er es für ausgeschlossen, daß *The Inconstant* im März

1703 gegeben wurde, da bei der Trägheit des Dichters doch der Gedanke, er sei mit einem andern Stücke eifrig beschäftigt gewesen, während noch die Debatten über das kurz vorher aufgeführte *(The Twin-Rivals)* nicht zur Ruhe gekommen waren, keinem mit seinem Charakter nur einigermaßen Vertrauten kommen könne. Warum zieht er aber Genest gar nicht in Betracht? Dessen Angaben für diese Zeit, gestützt auf die im *British Museum* befindlichen Theaterzettel des Dr. Burney sowie auf Zeitungsnotizen und Theaterwerke *(Roscius Anglicanus)* verdienen doch entschieden mehr Beachtung als die Daten eines Chetwood, der in der *Biographia Dramatica* direkt als Fälscher bezeichnet wird, und Wares, resp. des Fortsetzers seines Werkes, dem sich noch andere Irrtümer nachweisen lassen. Hätte er noch dazu erwogen, daß das Erscheinen des ältesten Druckes nach der Jahreszahl auf dem Titelblatt und nach dem Hinweise auf dem Titelblatt der *Twin-Rivals* mit nahezu untrüglicher Sicherheit in das Jahr 1702 fällt, daß die Möglichkeit eines Erscheinens vor der Aufführung hier mit Rücksicht auf die nach dem sechsten Abend geschriebene *Preface* wegfällt, so hätte ihn die sehr unbestimmte Anspielung auf *Stage-Coach*, zu dem ja Motteux damals schon die Idee gehabt haben, über das er bereits mit Farquhar gesprochen haben kann, ja von dem sogar Teile geschrieben sein mochten, kaum dazu bestimmt, des Dichters ziemlich präzise Angabe in der Vorrede: *„About two years ago a gentleman from France brought the play-house some fifty audiences in five months“*, als eine *„careless calculation“* zu verwerfen. Es mag aus dem zweiten von ihm angeführten Grunde nicht gut angehen, März 1703 anzusetzen (daß die Aufführung in den Fasten stattfand, sagt der Prolog ausdrücklich), aber im März 1702 waren es tatsächlich zwei Jahre her, seitdem *The Constant Couple* das Haus allabendlich gefüllt hatte, und des Dichters Trägheit war wohl nicht so groß, daß er nicht nach dem *Inconstant* schon aus Geldmangel sich wieder an die Arbeit gemacht und die *Twin-Rivals* geschrieben hätte, welche ja erst neun Monate später im Buchladen und auf der Bühne erschienen.

Alle Schwierigkeiten sind überwunden, wenn man den *Inconstant* den *Twin-Rivals* vorangehen läßt, und in dieser

Erkenntnis hat denn auch das *Dictionary of National Biography* den Daten nach Genest wieder zu ihrem gebührenden Rechte verholfen.

The Inconstant, or The Way to Win Him wurde demnach im März 1702 während der Fastenzeit zum erstenmal aufgeführt, und zwar in folgender Besetzung: Young Mirabel — Wilks; Captain Duretête — Bullock; Old Mirabel — Pe(i)nkethman; Dugard — Mills; Petit — Norris; Bisarre — Mrs. Verbruggen; Oriana — Mrs. Rogers; Lamorce — Mrs. Kent. Trotzdem diese tüchtigen Mimen alle ihre Kräfte einsetzten, vermochten sie dem Dichter zu keinem Erfolge zu verhelfen. Nach Chetwood wurde es elfmal nacheinander gegeben, die *Preface* vor der Buchausgabe, welche nach einem *Run* von sechs Abenden geschrieben wurde, der aber, wie aus dem Texte ersichtlich, noch nicht zu Ende ist, sondern *„when our devotion to Lent, and our lady, is over“*, weitergehen soll, äußert sich in bitteren Worten über den Mißerfolg im Theater zu Drury Lane, welchen er in letzter Linie Rich zu danken hatte. Der Geschmack des Publikums für französische und italienische Sänger, Tänzer und Gaukler hatte das Interesse an theatralischen Aufführungen ernsterer Art so sehr erlahmen gemacht, daß der arme Farquhar nun das Opfer des Konkurrenzkampfes wurde, der zwischen den beiden Bühnen tobte. Ja gerade gegen ihn kehrte sich die Wut der Anhänger der *„Gallic heels“* ganz besonders, weil er durch seine Eignung zur niedern Komik ihnen am gefährlichsten zu werden drohte, und so scheint eine Hetze schon am ersten Abend gegen ihn in Szene gesetzt worden zu sein. Wenigstens beklagt er sich über das Vorgehen der *Sparks* gegen ihn und spricht von hochgehenden Fluten des Parteistreites. Besonders eine französische Tänzerin machte ihm das Publikum abspenstig und er macht seinen Landsleuten bittere Vorwürfe über die Bevorzugung solcher Leute.

Eine Stelle in der Vorrede ist nicht ganz klar: *„The New house has perfectly made me a convert by their civility on my sixth night; for, to be friends, and revenged at the same time, I must give them a play, that is, — when I write an other.“* Hallbauer faßt sie so auf, daß das Stück an beiden Theatern zugleich aufgeführt wurde und daß es auf Better-

tons Bühne großen Erfolg erzielte. Er meint ferner, das Stück sei wohl dort nach dem sechsten Abend noch weiter gegeben worden, nicht mehr in Drury Lane, wo sein *„run was prohibited by the squallers“*. Die Stelle muß doch wohl anders zu erklären sein, denn der Vorgang wäre erstens ganz ungewöhnlich und eben darum würden wir zweitens in den zeitgenössischen Quellen einen Bericht darüber finden. Das Fehlen eines solchen (Roscius Anglicanus, der *„prompter“* des Lincoln's Inn Fields-Theaters, weiß z. B. von einer Aufführung auf jenem Theater nichts, noch hat Genest anderswo auch nur eine Erwähnung gefunden) drängt zu einer andern Deutung. In dem Kampfe, der zwischen Freunden und Gegnern des Dichters entbrannte und der wahrscheinlich im Theater allabendlich, besonders aber am ersten Abend und dem nunmehr als Benefizabenden für den Autor üblich gewordenen dritten und sechsten Abend, in voller Heftigkeit tobte, mögen die Schauspieler des Konkurrenz-Theaters in diesem Falle auf der Seite des Dichters zu finden gewesen sein und ihrer Sympathie in irgendeiner Weise Ausdruck geliehen haben, vielleicht durch Besuch des Theaters und stürmischen Applaus, oder es mag in Lincoln's Inn Fields ein Prolog gesprochen worden sein, der des Dichters in sympathischer Weise gedachte. Dies rührt Farquhar so tief, daß er sein nächstes Stück Betterton geben will und das andere Haus für siegeswürdiger erklärt. Wenn auch Wilks *„out-acted himself“*, lange hielt sich *The Inconstant* nicht auf dem Repertoire und erst am 20. Oktober 1723, nach mehr als zwanzigjährigem Schlafe, wurde es in Drury Lane zu neuem Leben erweckt, wohl nur Wilks zuliebe. Seitdem taucht es noch einigemale auf, Genest notiert die letzte Aufführung am 15. Februar 1817 (Drury Lane).

Farquhar gesteht selbst in der seinem Dubliner Schulkollegen Richard Tighe gewidmeten Dedikation (Motteux wiederholt es im Prolog), daß er einen *„hint“* von Fletchers *The Wild-Goose Chase* nahm. Tatsächlich ist *The Inconstant* nichts anderes als eine Bearbeitung des vorgenannten Originals, bei welcher Farquhar, der begeisterte Apostel des Nationalismus und der Freiheit in der Schlußapotheose des *Sir Harry*, vermöge jener Unbeständigkeit, die nicht nur dem *Inconstant*, sondern auch ihm eignet, sich wieder

von den Gesichtspunkten der französischen Kunstrichter leiten läßt. Seine natürliche Begabung drängt ihn zum Derbkomischen, ja Farcenhaften; da er dies — allerdings meist auf anderem Gebiete — auf die Spitze getrieben sieht, da er in der Augenweide und dem Ohrenschmause, die man dem Publikum bietet, eine Schädigung der wahren Kunst, eine systematische Verderbnis des Geschmackes erblickt, mißtraut er, durch die alberne Übertreibung seiner Richtung an sich irregeworden, seiner dichterischen Eingebung von vornherein und in allen Fällen und strebt von der derben Situationskomik, in der er Meister ist, hinweg einem Ziele zu, das er nicht erreichen kann. So strebt er nach Vereinfachung der Handlung, eingehender Motivierung, genauer Charakteristik, hält sich von Derbheiten fern und sucht dafür um jeden Preis den Witz seines Helden glänzen zu lassen, wie er denn überhaupt dem Dialog größere Beachtung schenkt als je zuvor. Auch vom Zotenhaften und Unmoralischen hält er sich mit Absicht fern, ja er bringt einen sentimentalen Zug in das Ganze, und indem er sich des Kunstmittels der Antithese und des Kontrastes bedient, arbeitet er mit einer nicht zu verkennenden, auf das Moralische gerichteten Tendenz die leuchtende Tugend durch Gegenüberstellung des schwärzesten Lasters kräftig heraus. In keinem bisher behandelten Stücke weist er so deutlich den Weg zu dem neuen Lustspiele, mit welchem die Cibber, Rowe, Steele schon in den nächsten Jahren die Bühne beherrschten. *The Inconstant* ist eine ungemein fleißige Arbeit und liefert uns den Beweis, daß Farquhar auch auf dem Gebiete der *Comédie larmoyante* ganz Erträgliches hätte leisten können, aber es ist kein echt Farquharsches Lustspiel. Keinesfalls kann es seinen Originaldramen beigezählt werden, weshalb nach dem Plane dieser Arbeit hier von dessen Besprechung abgesehen wird. (Über das Verhältnis von Original und Kopie sowie über eine deutsche Bearbeitung des Farquharschen Stückes, welche unter dem Titel *Der Wildfang* erschien und Lessings Bruder Karl Gotthelf zum Verfasser hat, vergleiche des Verfassers Arbeit *Der Wildfang und seine englischen Quellen* im Jahresbericht der deutschen Landes-Oberrealschule in Leipnik von 1903.)

X.

The Twin-Rivals.

a) Äußere Geschichte.

In der ersten Aufwallung seines Zornes über die Verständnislosigkeit des Publikums mag der junge Dichter, durch die früheren Erfolge verwöhnt, ähnlich wie Congreve bei dem bekannten Anlasse, sich verschworen haben, nichts mehr für die Bühne zu schreiben, aber er kannte sich zu gut, um an den Ernst eines solchen Entschlusses zu glauben, und schon nach dem sechsten Abend des *Inconstant* drückt er sich vorsichtiger aus: „Wenn ich jemals wieder ein Stück schreibe.“ *Sir Harry* und *The Inconstant* waren keine Treffer gewesen, das mußte er sich selbst gestehen; aber wenn ihm auch die Fehler des ersteren nicht verborgen bleiben konnten, so durfte er sich doch wieder damit trösten, daß er Besseres leisten könne, daß in dieser erzwungenen Fortsetzung unter den damaligen Umständen nicht die Summe seiner dichterischen Kraft gezogen sei, und für den Mißerfolg des zweiten Lustspiels durfte er tatsächlich äußere Theaterverhältnisse verantwortlich machen. Der Glaube an sich selbst lebte noch in seiner Seele und die immer deutlicher erkennbare Schädigung des Theaterwesens durch Gesang, Tanz und allerlei Gaukeleien lenkten seine Aufmerksamkeit auf das höhere Lustspiel.

Die *Twin-Rivals* sind das Billett, welches er an der Kasse des höheren Lustspiels vorweist, um zum Parnaß der feineren Lustspieldichter Einlaß zu finden. Aber das Unglück verfolgt den armen Mann. Das Publikum hat sich nun einmal daran gewöhnt, Farquhar in die Gruppe der niedrig-komischen Dichter einzureihen, und treu diesem Systeme der Einschachtelung, läßt es keine psychologische Entwicklung gelten, es mag keinen andern Farquhar, und wenn auch die Kritik das „regelmäßige“ Stück preist, die Reihen der Zuschauer lichten sich von Abend zu Abend und Farquhar steht wieder vor einem Mißerfolg. Trägt aber das unberechenbare Publikum wirklich einzig und allein die Schuld? Hat er nicht den Bogen zu straff gespannt?

Hat ihn nicht das Schicksal aller derjenigen Dichter ereilt, welche die Bahnen verlassen, die ihre natürliche Begabung ihnen weist, um sich Lorbeeren zu holen, wo keine für sie blühen können? Die Lösung dieser Fragen wird die Analyse des Stückes ergeben, welches, von Rapp als eine welthistorische Tat betrachtet, jedenfalls ein Thema behandelt, dessen große Bedeutung für die Weltliteratur nicht zu leugnen ist.

Dabei werden wir jedoch der äußeren Umstände nicht vergessen dürfen, welche das Fiasko des Stückes mitverschuldet haben. Früher sind die Gründe[1]) angeführt worden, welche für die Première der *Twin-Rivals* am 14. Dezember 1702 sprechen. Daß die Biographen im Irrtum sind, welche 1705 als das Premièrenjahr bezeichnen, ist sicher. Setzen wir aber die Première nach Genest an, so erklärt sich der Mißerfolg auch aus dem Repertoire dieses Jahres. Ein Jahr früher konnte noch Corye den Durchfall seiner *Cure for Jealousy* der *„absurd admiration of the publick for Farquhar“* (Doran, p. 96) zuschreiben, nun aber mußte Farquhar einen Stern am Theaterhimmel aufleuchten sehen, neben welchem der seinige zu erblassen anfing. Richard Steeles *Funeral, or Grief à la Mode* mit seiner köstlichen Satire gegen die Leichenbestattungs-Unternehmer, bei alldem frei von Indezenz, ja gerade auf Entfernung der *„licentiousness“* hinarbeitend, war der Trumpf des Jahres 1702 vor *Bartholomew-Fair*, und während Farquhar seine Kräfte anspannte, um sich von seinem fast gleichaltrigen Landsmann nicht aus dem Sattel der Volksgunst heben zu lassen und durch

---

[1]) Aus dem Stücke selbst: Der Brief, welchen der ältere Wouldbe empfängt, trägt das Datum der Première; es wird auf die am 13. Oktober 1702 von den Engländern und Holländern in der Vigo-Bai vernichtete spanische *Plate Fleet* hingewiesen; der Prolog erwähnt die Aktionen bei Venloo und Liege, welche gleichfalls in das Jahr 1702 fallen u. a. m. 1702 braucht gar nicht mehr durch die öfters zitierten zwei Verse aus dem im Jahre 1703 erschienenen Pamphlete *Religio Poetae, or a Satire on the Poets* gestützt zu werden. Dort wird Farquhar der Vorwurf gemacht: *„His fame he built on mighty D'Avenant's wit, | And lately own'd a play, that he ne'er writ“*. Oldys bezieht dies auf unser Stück (?), dann wäre mit Rücksicht auf die feststehende Jahreszahl des Erscheinens des Pamphlets für die *Twin-Rivals* spätestens 1703 anzunehmen, 1705 ganz ausgeschlossen.

den Wetteifer mit diesem noch mehr in die ernstere Richtung gedrängt wurde, tönte aus Drury Lane das heitere Lachen des durch Cibbers *She would and she would not* höchlich belustigten Publikums. *„Far less successful"*, sagt Doran, p. 98, *„was Drury Lane with the last and eighth new play of this season, Farquhar's Twin-Rivals. Farquhar, perhaps, took more pains with this than with any of his plays, but after Steele and Cibber it failed to attract!"* Aufgeführt wurde es auf dem Drury Lane-Theater, der Dichter hatte also seinen Groll gegen diese Bühne wiederum besänftigt. Wilks und Cibber gaben das Brüderpaar, Wilks den älteren. Im übrigen war die Besetzung folgende:

Richmore — — — — Husband
Trueman — — — — — Mills
Subtleman — — — — Pinkethman
Balderdash and Alderman — Johnson
Clear-Account, a Steward — Fairbank
Fair-Bank, a Goldsmith — Mills
Teague — — — — — Bowen.

Women:

Constance — — — — Mrs. Rogers
Aurelia — — — — — Mrs. Hook
Mandrake — — — — Mr. Bullock
(später Midnight genannt)
Steward's Wife — — — Mrs. Moor.

Der wiederum von Motteux verfaßte Prolog (von Wilks vorgetragen) beginnt sehr kriegerisch. Das neue Stück gleicht einer Festung, die nun von den Kritikern und vom Publikum belagert und beschossen werden soll. Der Kampf beginnt und wird auf beiden Seiten immer hitziger. Es kommt der letzte Akt, der Generalsturm steht bevor. Bange Furcht hält den *Poet-Governor* in ihren Banden und unruhig bewegt er sich hin und her, am allerliebsten wäre er weit fort. Wie die *Don and Monsieur* vor der Belagerung prahlerisch, ist er jetzt gleich diesen sehr kleinlaut geworden (Venloo und Liege) und fleht um Gnade. Mit einer Art von Apotheose des Engländers in Krieg und Frieden, des

starken und milden, schließt der Prolog und bittet um einen dritten, womöglich noch einen sechsten Abend.

Dieser sechste Abend ward ihm auch, ja Jacob berichtet sogar von einer beifälligen Aufnahme und Thomas Wilkes verzeichnet großen Beifall und einen *Run* von dreizehn Abenden. Doch der Dichter selbst war nicht zufrieden. In der *Preface* zur Buchausgabe bemerkt er, er habe sich bemüht zu zeigen, daß ein englisches Lustspiel der *„strictness of poetical justice“* entsprechen könne, aber der größere Teil des Publikums sei auf seine Intentionen nicht eingegangen. So sittsam sie auch im Leben seien, im Theater verlangten sie gewissermaßen Entschädigung dafür, dort wollten sie *„lewd“* sein, wie ihm ein Bürger gesagt habe. Darum seien die Galerien während der Aufführung dieses Stückes so schwach besetzt *(thin)* gewesen. Außerdem habe man aber dem Stücke, schon ehe es bekannt wurde, alles erdenkliche Schlechte nach- oder vorgeredet (so wurden z. B. die Damen von dem Besuche der Première abgeschreckt durch *„formidable stories of a midwife, and were told, no doubt, that they must expect no less than a labour upon the stage“*).

Er spielt wieder auf den systematischen Krieg an, der gegen ihn geführt wird, aber er tröstet sich mit der Anerkennung einsichtsvoller Kritiker, deren einem, Henry Brett, er das Werk auch dediziert. Dieser Henry Brett spielt in der Theatergeschichte der späteren Jahre eine bedeutende Rolle, ihm verkaufte Sir Thomas Skipwith laut Kontrakts vom 6. Oktober 1707 (Colley Cibber, vol. II. pag. 33) halb im Scherz, halb im Ernst seinen Anteil am Drury Lane-Theater und dem Einflusse des Obersten ist es vornehmlich zu danken, daß die so lange angestrebte Verschmelzung der beiden Theatergesellschaften am Schlusse der Saison 1707/08 erfolgte. Aber schon seit dem Jänner 1696 n. St. kannte man den hübschen jungen Henry, der durch seinen Witz in der Gesellschaft glänzte und in lebensfrohem Übermute alles mit sich fortriß, ganz besonders gut im *Green Room*. Nicht bloß die schöne Perücke, welche Colley Cibber in *The Fool in Fashion* trug, zog Brett zu dem Schauspieler, mit dem ihn später innige Freundschaft verband, auch für die Reize der Theaternymphen war der

Jüngling nicht unempfindlich, den Cibber einen *Homme à bonne Fortune* nennt. 1698 heiratete er, um sich zu versorgen, die Gräfin von Macclesfield (angeblich die Mutter von Richard Savage), kurz nach ihrer Scheidung von dem Grafen und wurde nicht lange hernach ins Parlament gewählt sowie zum Lieutenant-Colonel des neu ausgehobenen Regimentes des Sir Charles Holham gemacht. Zur Zeit, da Farquhar ihm unser Stück dediziert, sitzt er bereits im Parlamente; die militärische Charge bekleidet er noch nicht.

Zu erwähnen ist noch der Schluß der *Preface*, in welcher Farquhar einem Mr. Longueville, der, gleichfalls ein Ire, sich in London als Fechtmeister durchbrachte und lange an einem Lustspiele abquälte, ohne es schließlich zustandezubringen, *„for some expressions in the part of Teague, something in that of the lawyer, and for his hint of the ‚Twins'"* dankt, im übrigen aber nachdrücklich betont, *„that few of our modern writers have been less beholden to foreign assistance in the plays than he in the scenes of this"*.[1])

b) Analyse.

Erster Akt.

„My brother! what is brother? we are all so; and the first two were enemies!" läßt der Dichter den jungen Wouldbe am Schlusse des zweiten Aktes ausrufen, um uns an das ehrwürdige Alter seines Motivs zu erinnern: der Darstellung des Verhältnisses zwischen Geschwistern, an dessen Lösung er seine Kraft erproben wollte, wie diese Aufgabe seit den ältesten Zeiten und in allen Literaturen als eine der interessantesten mit Vorliebe behandelt worden ist. Durch diesen Ausspruch läßt uns aber Farquhar gleichzeitig einen Blick in seine Seele tun, der uns zeigt, von welcher Seite sich ihm das so fruchtbare Problem, auf welches er von Longueville aufmerksam gemacht wurde, vornehmlich darstellte.

Farquhars Interesse fesselte fast ausschließlich das Motiv der feindlichen Brüder, welches er durch die An-

[1]) Oldys faßt diese Stelle als Erwiderung auf die oben zitierten, von ihm auf unser Stück bezogenen Verse der seiner Ansicht nach kurz vorher erschienenen *Religio Poetae* auf.

nahme ihrer Zwillingschaft nur spannender machte. An Aktualität gewinnt dieser uralte Konflikt durch seinen materiellen Hintergrund und seine Beziehungen auf die sozialen Schichtungen der Zeit. Die Brüder, die einander schon im Mutterleibe den Raum streitig gemacht und einander an der vollen Entwicklung gehindert haben, werden zu natürlichen Feinden, nachdem sie das Licht jener Welt erblickt haben, deren Gesetzgebung den jüngeren wieder in das Leben unter das „Volk" hinausstößt und zur Arbeit zwingt, während der ältere der günstigeren Lage im Leibe der Wöchnerin alle Herrlichkeiten, Würden und Reichtümer dieser Welt verdankt. Der Neid muß an der Seele des Benachteiligten umso quälender zehren, als er *„a younger brother, and yet cruelly deprived of my birthright of a handsome person"*. Er hat *„two eyesores in the world, a brother before me and a hump behind me"*, die Natur oder der Dichter hat ihn, um dem Konflikt die größtmögliche Schärfe zu geben, durch einen Höcker verunstaltet. Und diese Mißgestalt ohne Erstgeburt und Vermögen trägt nicht bloß nach des Bruders Titel und Gelde Verlangen, es gelüstet sie auch nach dessen Mädchen.

Ein „moderner Dichter" stünde unter den gegebenen Voraussetzungen zweifellos auf Seite des jüngeren Bruders und würde den größeren Teil an dessen Schuld der Ungerechtigkeit der sozialen Gesetzgebung, der Grausamkeit des englischen Erbrechtes zuwälzen und uns, die wir wissen, wie schlecht Farquhar auf die Juristen und das geschriebene Recht zu sprechen war, wie oft und in wie bitterem Tone er selbst mit Beziehung auf sein eigenes Schicksal im Elternhause der *„younger brothers"* gedenkt, uns würde es nur natürlich erscheinen, wenn er sich auf die Seite des Schwächeren stellte.

Statt dessen macht er den jüngeren Bruder zu einem moralischen Ungeheuer, einem in jeder Beziehung verlotterten und verwahrlosten Individuum, und als solches tritt er uns fast von Anbeginn entgegen, nicht etwa, daß durch den Zwang der Umstände sich diese Charakterzüge erst im Laufe des Stückes allmählich herausbildeten, wodurch ja wieder die Schuld von dem schwachen Menschen hinweg auf die eherne Ananke sich wälzte. Farquhar taucht

seine Feder in jene Tinten, welche für das bürgerliche Rührstück gebraut worden waren, und malt mit dem tiefsten Schwarz den jüngeren Unhold, der sich über die ewigen Gesetze der Natur und des Staates hinwegsetzt und, um zum Genusse des ihm rechtlich Versagten zu gelangen, alle Schranken durchbricht. Diesem Teufel stellt er den andern als den unschuldweißen Engel entgegen, den er in nicht genug lichten Farben halten zu können wähnt. Der Konflikt zwischen den beiden Brüdern ist demnach nichts anderes als eine mit großem Raffinement angelegte Erbschleicherei und durch die Natur des Stoffes sowie durch die sich in scharfen Kontrasten gefallende Behandlung derart gehalten, daß *The Twin-Rivals* kaum mehr als Lustspiel erscheinen können.

In dieser Weise hat die Dichtung vor Farquhar das Verhältnis zwischen den Zwillingsgeschwistern verhältnismäßig selten bearbeitet (Edgar und Edmund in *King Lear* z. B.), viel häufiger wurde das Motiv der Ähnlichkeit verwertet, das den *Menaechmi* des Plautus zugrunde liegt.

Dieses Stück wurde schon 1593 von William Warner in englischer Übersetzung herausgegeben, außerdem wurde das Thema in der italienischen Literatur des 16. Jahrhunderts vielfach bearbeitet, die *Calandria* des Kardinals Bibiena (etwa 1508) verwertete es z. B. gleichfalls, der Autor gestaltete den Stoff aber noch viel interessanter, indem er den Geschwistern verschiedenes Geschlecht gab (*Die Zwillingsschwestern* von Fulda), auch *Ipocrite* (1542) von Pietro Aretino und die *Simillimi* (1548) von Trissino lehnten sich an das Plautinische Lustspiel.

Noch näher lag aber unserem Farquhar Shakespeares *Comedy of Errors*, welcher dem bei Plautus nur einfachen Wunder noch ein zweites und größeres Wunder, die Wiederholung des Naturspiels in den beiden Dienern, zugesellt, und als erster der komischen Handlung außerdem noch einen ernsten Hintergrund in den bestehenden Feindseligkeiten zwischen Ephesus und Syrakus gibt (Genée, *Shakespeares Leben*, p. 179). Longueville hat es gewiß nicht unterlassen, Farquhar auf eines oder das andere dieser Werke aufmerksam zu machen, und zum allermindesten wurden die Namen Plautus und Shakespeare genannt. Da ist es

nun interessant, daß der Lustspieldichter, der Spaßmacher, der Farcenreißer Farquhar das dankbare Motiv der Ähnlichkeit, aus welchem sein erfinderischer Geist eine Reihe der lustigsten Verwechslungen und Mißverständnisse herausgeschlagen hätte, weit von sich wies und einen Weg einschlug, den vor ihm wenige gewandelt waren, auf den von seinen Landsleuten der einzige Shakespeare gewiesen hatte. Es mag paradox klingen, ist aber darum nicht minder wahr, daß es zum Verständnisse unseres Stückes und der künstlerischen Entwicklungsstufe seines Schöpfers wichtiger ist zu wissen, was er an vorliegendem Material nicht benutzt, was er bewußt links liegen gelassen hat, als den Quellen nachzuspüren, aus denen er wirklich geschöpft hat. Wenn Rapp (p. 257) behauptet: „Es (*The Twin-Rivals*) ist Farquhars Hauptwerk und wird sich in seinen Folgen als ein literarisch welthistorisches Monument zu erkennen geben", so mag dieses Lob wohl etwas übertrieben klingen, aber hervorgegangen ist es aus der Überzeugung, daß Farquhar das bis dahin meist im Lustspiel behandelte Motiv der Geschwisterähnlichkeit zu dem für das Schau- und Trauerspiel passenden Motiv der Geschwisterfeindschaft vertieft hat.

Dafür hat er wohl in der biblischen und profanen Geschichte Beispiele in Fülle; er befreite es jedoch von jeder theologischen oder historischen Schale und schälte den Kern heraus, der, aktuell auf die damaligen Verhältnisse bezogen und doch von allgemein menschlichem Interesse, die Begründung und Entwicklung des Bruderstreites bedeutet. Er macht damit einen Schritt weg von der auf dem Naturspiel der Ähnlichkeit aufgebauten Verwechslungskomödie, dagegen einen Schritt näher heran an das Schauspiel, welches die Konflikte der Bürgerwelt um Würden, Vermögen und Weiber und die widerstreitenden Interessen im Kreise der Familie zum Mittelpunkt der Handlung macht. Farquhars Verdienst besteht demnach darin, daß er aus den ähnlichen Brüdern feindliche Brüder gemacht hat. „Von der englischen Bühne gehen Ableger (des Epicharmus und Plautus) in zwei entgegengesetzte Familien auseinander: eine rein komische und eine elegisch-tragische. Die erste beginnt Shakespeare mit

der *Comedy of Errors*, ihm folgt Regnard mit den *Jumeaux* und Goldoni mit den *Gemelli Veneziani*, während aus Farquhars *The Twin-Rivals* das Voltairsche *L'Enfant Prodigue* und die Schillerschen *Räuber* abfließen", sagt Rapp, p. 257.

Für die Einzelheiten der Erbschleicher-Intrige hatte Farquhar gewiß Quellen, sei es aus der *Chronique scandaleuse* oder aus der reichhaltigen Memoiren- und Novellenliteratur der Zeit, aber die feindseligen Zwillinge zum Gegenstande eines Dramas gemacht zu haben, bleibt sein ungeschmälertes Verdienst, wie die sentimentale, moralisierende Behandlung dieses Themas eine nicht zu leugnende Schwäche des Stückes ist. Da die *Twin-Rivals* eines der ältesten Muster für das in der englischen Literatur so beliebte Genre des Kriminalistischen sind, so geht auf ihn direkt oder indirekt die ganze Literatur der Familientragik zurück.

Mit keinem Stücke, heißt es, hat sich Farquhar so viel Mühe gegeben wie mit diesem. Die sorgfältige Vorbereitung der Handlung spricht keineswegs dagegen. Benjamin Wouldbe ist von seinem Vater, einem reichen Lord, vor zwei Jahren aus dem Hause gestoßen worden, weil er gegen den älteren Bruder alle erdenklichen Intrigen ins Werk gesetzt hat. Die Abfertigungssumme von £ 1500 hat er schon längst durchgebracht. Bei dem Leben, welches er führte, kann dies nicht wundernehmen. In der „Krone" hat er allabendlich über £ 3 springen lassen und das Spiel wie die Weiber von Covent Garden haben das Ihrige dazu getan, ihn so weit zu bringen, daß er sich gezwungen sieht, seinen „Freund" Richmore um ein Darlehen von £ 100 anzugehen, als dieser ihn (I, 1) um 1 Uhr mittags besucht.

Als Richmore mit dürren Worten ihm das Darlehen verweigert, da Benjamin mit dem Vater nicht mehr gut stehe, und das angebotene Pfand der Ehre mit kaltem Hohn als minderwertig zurückweist, gerät Benjamin in so leidenschaftliche Erregung, daß er sein auf dem Tische liegendes Schwert gegen Richmore erhebt, dessen Kaltblütigkeit jedoch den seiner Sinne kaum mehr mächtigen jungen Mann bald wieder zur Raison bringt.

Noch an einen Rettungsanker klammert sich Benjamin. Er erinnert sich des Kronenwirtes Balderdash, der *„has all*

the marks of an honest fellow". Auch dieser Pumpversuch mißlingt. Zuerst von gewinnender Liebenswürdigkeit, voll des Lobes über den „*honestest, noblest gentleman that ever drank a glass of wine*", beginnt der Wirt, sobald er gehört hat, worum es sich handelt, den Moralprediger zu spielen. Das fürchtete er schon lange, daß es einmal so weit kommen werde, und schon oft hatte er sich vorgenommen, den verschwendungssüchtigen jungen Herrn zu warnen, aber wer kann denn einem so artigen und freigebigen Gaste etwas Unangenehmes sagen? Erst jetzt, da sein Stammgast keinen Knopf mehr in der Tasche hat, erwacht sein Gewissen. Er will nicht länger zusehen, ja dazu behilflich sein, wie Benjamin ins Verderben rennt. Wäre es nicht heller Wahnsinn, einem Manne Geld in die Hand zu geben, von dem er aus Erfahrung weiß, daß er damit nicht umzugehen versteht? Nein, er bittet den Herrn, sein Haus nicht mehr zu besuchen, die Kellner werden ihm keinen Tropfen Wein mehr einschenken, das zu veranlassen ist seine Christenpflicht.

Die Szene müßte einen großartigen komischen Effekt erzielen, wenn sich der Dichter nicht gegen die Einheitlichkeit des Tones vergangen hätte. Zwei Seelen wohnen in der Brust des Wirtes: die eine ist die des skrupellosen Geschäftsmannes, die andere die des Spießbürgers. Daß zwischen den strengmoralischen Grundsätzen des letzteren und den Prinzipien, von welchen sich der erstere bei seinen Handlungen leiten läßt, eine tiefe Kluft gähnt, dessen darf er sich nicht klar bewußt sein, nur ein dunkles Gefühl von diesem Zwiespalt lebt in ihm und treibt ihn, eine Versöhnung zu suchen, was dann auf sophistischem Wege geschieht. Er meint es ebenso aufrichtig mit seinen von der ausschließlichen Rücksicht auf den geschäftlichen Vorteil diktierten süßen Redensarten wie mit der Moralpauke. Das erstemal spricht der Wirt, das zweitemal der moralisierende Spießer. Das Komische daran ist nur, daß beides von demselben Manne mit gleichem Ernst vorgebracht wird und daß er sich des Widerspruches nicht klar bewußt wird. Diesen Eindruck stört der Dichter bisweilen durch Sätze wie die folgenden: „*Alas! sir, it was none of my business. Would you have me be saucy to a gentleman that was my best customer? Lackaday,*

sir, had you money to hold it out still, I had been hanged rather than be rude to you. But truly, sir, when a man is ruined, 'tis but the duty of a Christian to tell him of it." So könnte ein Wirt sprechen, der mit Bewußtsein, mit Zynismus sich auf den rein geschäftlichen Standpunkt stellt; daß Farquhar aber einen solchen Charakter nicht zeichnen wollte, beweist der Zusammenhang.

Zum Schlusse wird Balderdash von Benjamin und dem eben hinzugekommenen Jack hinausgepufft. Nun, in der äußersten Notlage, da er verzweiflungsvoll ausruft: „*Is there no charm to conjure down the fiend?*", bringt Jack die Nachricht vom Tode des alten Lords. Benjamin ist nicht erschüttert: „*My father! — Good night, my lord! — Has he left me anything?*" Er weiß wohl, daß der Alte ihm nichts hinterlassen hat, aber der ältere Bruder ist auf Reisen in Deutschland und die Not macht erfinderisch. Überdies hat er in der Hebamme Mrs. Mandrake eine teuflisch schlaue und wenig skrupulöse Beraterin und zu dieser eilt er denn auch alsbald, von neuer Hoffnung geschwellt, voll erbschleicherischer Pläne und Glücksträume. Zum Schlusse der zweiten Szene des ersten Aktes erfahren wir noch aus dem Munde der Mandrake, daß Benjamin Wouldbe auch auf Constance, die Verlobte seines älteren Bruders, Absichten hat, und so ist denn im ersten Akte die Exposition überaus deutlich und vollständig gegeben, in einer Szene, deren Dialog der Dichter große Aufmerksamkeit geschenkt hat, die Lage des jungen Wouldbe und seine Familienverhältnisse dargelegt und durch seine zwei vergeblichen Appelle an Freund und Wirt dieser an sich nicht feste Charakter bei seiner Liebe zum Vergnügen und dem Mangel jeglicher Mittel gehörig präpariert, um sich auch auf die Bahn des Verbrechens leiten zu lassen. In derselben Szene wird auch noch durch die Nachricht vom Tode des alten Lord Wouldbe die Haupthandlung ins Rollen gebracht.

Neben diesem kriminalistisch zugespitzten Hauptplot darf natürlich die Behandlung des Liebesthemas nicht vergessen werden. Schon in der ersten Szene haben wir einen Blick in die Seele Richmores werfen können, dem gegenüber uns der junge Wouldbe als ein bemitleidenswerter Junge erschienen ist. Richmore ist ein gefestigter Charakter,

aber gefestigt in der Schlechtigkeit, so eine Art Sir Harry in *Sir Harry Wildair*, nur fehlt es ihm an der berückenden Liebenswürdigkeit und den gefälligen Formen des letzteren. Bei ihm tritt der Egoismus in unverhüllter Blöße zu Tage. Reich und unabhängig, gibt er sich dem Vergnügen hin und kennt in der Verfolgung seiner Zwecke keine Skrupel. Sir Harry war nur Weibern gegenüber gewissenlos, bei Richmore haben wir das Gefühl, daß er auch Männern gegenüber keine Treue und Freundschaft kennt. Kurz, Farquhar hat sich bemüht, ihn so schwarz als möglich zu malen, als wahren Teufel, aber nicht als dummen, sondern als höchst schlauen und geistreichen Teufel.

Wir wissen, wie Richmore den armen Benjamin von sich abgeschüttelt hat, als dieser mit seinem Gelde fertig war, bei der Mandrake lernen wir seine Ansichten über Liebe und Ehe kennen. Er hat ein Mädchen, namens Clelia, verführt. Den Brief, in welchem ihm diese anzeigt, daß sie die Folgen ihrer Liebe nicht länger vor der Welt verbergen könne, zeigt er schon in der ersten Szene Benjamin, damit dieser das Geheimnis in der Stadt verbreite. Dadurch wird es auch die andere Dame, welche er jetzt belagert, erfahren, nämlich Aurelia, und dieser Erfolg bei dem einen Weibe muß ihm, wie er meint, auch die andere gewinnen. Benjamin hat wenigstens noch einige Worte des Bedauerns für die arme Clelia, aber Richmore höhnt die *„credulous, troublesome, foolish Clelia“*: *„Does the silly creature imagine, that any man would come near her in those circumstances, unless it were doctor Chamberlain?“* (Hugh Chamberlain war ein bekannter Accoucheur).

Noch nackter tritt sein Zynismus in der zweiten Szene hervor, da er zur Mandrake kommt, um ihre Beihilfe dazu zu erbitten, daß er Aureliens Herr werde. Weinend fragt ihn die Hebamme, ob er denn Clelia verlassen, seine ihr gemachten Versprechungen brechen wolle. Er antwortet: *„Why not, when she has broke hers to me? She swore a hundred times never to grant me the favour, and yet, you know, she broke her word.“* Die Kupplerin zwingt ihn aber, für Clelia zu sorgen, nicht aus Rücksicht für diese, sondern um ihres eigenen Rufes willen: *„How d'ye think I have secured my reputation so long among the people of best figure, but by keeping*

all mouths stopped." Seine Antwort ist ebenso zynisch wie die vorangegangenen Äußerungen: „*Provide! why, han't I taught her a trade? Let her set up when she will, I'll engage her customers enough, because I can answer for the goodness of the ware.*" Mrs. Mandrake ist darüber nicht moralisch entrüstet, nur paßt ihr die Form nicht und ihre Erwiderung ist äußerst charakteristisch für die Art und Weise der vornehmen Herren, sich die Mädchen auf anständige Weise vom Halse zu schaffen, die sie verführt haben: „*Nay, but you ought to set her up with credit, and take a shop; that is, get her a husband. Have you no pretty gentleman your relation now, that wants a young virtuous lady with a handsome fortune? No young Templar that has spent his estate in the study of the law and starves, by the practice? No spruce officer that wants a handsome wife to make court for him among the major-generals? Have you none of these, sir?*" Auf einen solchen Hahnrei einigen sich die beiden wirklich! Der Kapitän Trueman, Richmores Neffe, soll mit Clelia beglückt werden.

Aber nicht nur über die abgetane Geliebte spricht er in dieser Weise, auch über Aurelia, die ihn jetzt entzückt, nach deren Besitz er in glühendem Verlangen brennt, verfügt er im voraus; wenn sie so weit sein werde wie Clelia, solle sie ein anderer seiner Verwandten heiraten: „*I have another young relation at Cambridge, he's just going into orders, and I think such a fine woman, with fifteen hundred pound, is a better presentation than any living in my gift; and why should he like the cure the worse that an incumbent was there before?*"

Farquhar hatte in seinen unmoralischen Schauspielen nie eine so abstoßende Figur gezeichnet wie diesen Richmore in den moralischen *Twin-Rivals.* Man durfte ja als moralischer Dichter alles sagen, nur mußte die moralische Tendenz überall zum Durchbruche kommen, und der die Laszivitäten sagte, mußte schwärzer sein als alle Teufel der Hölle. Daß dies zur Unnatur führte, liegt auf der Hand. Eine Mrs. Mandrake dagegen kann sehr wohl eine dem Leben abgelauschte Figur sein. Daß sie Hebamme ist, erhöht die komische Wirkung der Szenen, in denen sie auftritt, und gibt zu zahlreichen Witzeleien Anlaß,

welchen der Dichter hier wieder stark frönt. Die Mischung von ausgepichtem Kupplerwesen und tugendhaftester Rührseligkeit, von geschäftlichem Egoismus und zur Schau getragener christlicher Nächstenliebe (*„Did you ever know me mercenary? No, no, sir; virtue is its own reward!“* sagt sie zu Richmore, als er ihr Geld bietet, nimmt es aber gnädigst an, da er erklärt: *„Nay, but, madam, I owe you for the teeth-powder you sent me“*), diese Geschwätzigkeit und Geschäftigkeit zu zeichnen, ist dem Dichter schon im ersten Akte trefflich gelungen.

Zweiter Akt.

Mit diesem Weibe hält Benjamin in der zweiten Szene des zweiten Aktes Kriegsrat. Zuvor nimmt sie *„advice of my counsel“*, das ist *„the brandy bottle“*. Dadurch sind ihre Lebensgeister geweckt und nach kurzer Überlegung gibt sie den Rat, Benjamin solle nur in den Besitz des Vermögens und der Güter seines Vaters zu gelangen trachten: einmal darin, könne man der Gerechtigkeit viel leichter eine Nase drehen. Zu diesem Zwecke müsse der ältere Bruder verschwinden. Dazu sei nichts nötig als ein gefälschter Brief, den irgend ein deutscher Freund des jungen Lords aus Deutschland an den nunmehr verblichenen Vater richte, des Inhalts, der teure Hermes sei im Zweikampfe getötet worden. Das Schreiben müsse dem Verwalter in die Hände gespielt werden, während Ben bei ihm sei, und daraufhin ergreife dieser sofort Besitz.

Dieser Plan wird auch noch im zweiten Akte zur Ausführung gebracht. Der Verwalter Clear-Account ist *„a timorous, half-honest man who wants courage to be thoroughly just or entirely a villain“*. Seine Gattin macht ihm (II, 3) bittere Vorwürfe über seine allzugroße Ängstlichkeit und Gewissenhaftigkeit und er sieht selbst ein, daß *„this foolish conscience of mine has been the greatest bar to my fortune“*. Wenn die Gattin des Verwalters von Lord Gouty in kostbaren Spitzen und einem Diamanthalsband prunken und als Hausbesitzerin kommandieren kann, das alles bei £ 80 jährlich, warum sollte denn der Mitgift ihrer Molly nicht das Stück Grund zugeschlagen werden, das der Verblichene kürzlich gekauft hat? Warum soll Clear-Account die £ 500,

die er vor zwei Tagen in Empfang genommen hat, nicht für sich beiseite legen und zu den Begräbniskosten schlagen? Wie dieser schwache, zu jeder Initiative unfähige Steward von der prunksüchtigen und energischen Frau auf den Weg des Betruges gedrängt wird, das hat Farquhar in einer kurzen Szene trefflich entwickelt.

Gerade in dem Augenblicke, da Ben bei dem Verwalterpaare weilt und dieses ihn statt des „genauen Bruders" zum Herrn wünscht, kommt der Brief aus Frankfurt (10. Oktober n. St.). Alles verläuft programmmäßig, durch seine Freigebigkeit gewinnt sich Benjamin die Sympathien der Dienerschaft und ist in wenigen Minuten im Besitze.

Damit ist seine Position wohl eine günstigere, aber gesichert ist sie noch keineswegs, denn der Bruder kann ja in der nächsten Zeit zurückkommen, überdies könnten die Behörden Anstand nehmen, auf einen bloßen Brief hin, dessen Echtheit unbewiesen ist, dem jüngeren Bruder das Erbe zuzuerkennen. Mit dem Gesetze muß er sich also auseinandersetzen. Die Juristen mochte Farquhar niemals recht, er läßt sich selten die Gelegenheit entgehen, den Vertretern jenes formellen Rechtes einen Hieb zu versetzen, welches sich oft genug in Widerspruch mit dem lebendigen Rechtsgefühl des Volkes stellt, besonders wenn es, ohne dem Zeitgeiste Rechnung zu tragen, starr an den kalten Formen festhält. Ein Mann des Lebens und der frischen, schnellen Tat konnte vor der langsamen, schwerfälligen Justiz keine sonderliche Achtung hegen, und um an einem krassen Beispiele den Beweis zu führen, welche Auswüchse der übertriebene Formalismus der Justiz zeitige, schuf er die Gestalt Subtlemans.

„Thou art the worm and maggot of the law, bred in the bruised and rotten parts, and now art nourished on the same corruption that produced thee. The English law, as planted first, was like the English oak, shooting its spreading arms around, to shelter all that dwelt beneath its shade: but now whole swarms of caterpillars, like you, hang in such clusters upon every branch, that the once thriving tree now sheds infectious vermin on our heads", charakterisiert diesen der ältere Wouldbe (IV, 1).

Bei Farquhar verstrickt sich der Formalismus in seinem eigenen Netze. Mit je mehr Aktenblättern er dem Richter den freien Ausblick in das wogende Leben und den tiefen Einblick in die kämpfenden Seelen verhängt, je mehr er jede Lebensregung in die Wände des Paragraphenkerkers einzuzwängen versucht, desto mehr Angriffspunkte bietet er dem findigen Kopfe und dem skrupellosen Gewissen. Je mehr Gesetze, desto mehr Umgehungen; je mehr Paragraphen, desto mehr Auslegungen, desto mehr Hintertürchen. Ein Meister in der Kunst, die Vertreter des Formalismus mit ihren eigenen Waffen zu schlagen, ist Subtleman.

Mrs. Mandrake bezeichnet ihn als ihren Neffen, in der Tat ist er ihr als Kind von seinem Vater, dem reichen Juden Mr. Moabite in Lombard Street, übergeben worden. Der rabulistische Jurist ist in den europäischen Literaturen kein Neuling. Maître Pierre Pathelin eröffnet den Reigen der schlauen und gesetzeskundigen Schwindler, aber zwischen seinem Betrug an dem Tuchhändler, seiner Verteidigung des Schäfers und der Intrige unseres Advokaten besteht nur die Ähnlichkeit, daß beide das Gesetz kennen und es besonders in seinen *„bruised and rotten parts“* mit Vorliebe studieren. Unser Subtleman ist der Stammvater jener aus englischen und deutschen Romanen so wohlbekannten Winkeladvokaten, welche im Leben Schiffbruch gelitten haben und ihren Scharfsinn wie ihre Gesetzeskenntnis in den Dienst jener Leute stellen, die dem Gesetze ein Schnippchen schlagen wollen. Gustav Freytag z. B. hat in *Soll und Haben* eine solche Figur (Minkus) mit scharfer Realistik gezeichnet. So ist Farquhar auch hier vorbildlich geworden.

Dieser Subtleman kommt auf Empfehlung seiner „Tante“ zu Lord Benjamin Wouldbe. Ein Testament zu fälschen, welches dem jüngern Sohne das ganze Vermögen zuspricht, ist für den erfahrenen Berater genußsüchtiger *„younger brothers“* ein leichtes. Damit aber der naheliegende Verdacht einer Fälschung nicht aufkommen könne, müssen vor Gericht die die Existenz eines Testaments bezeugenden letzten Worte des Sterbenden zitiert und von Ohrenzeugen bestätigt werden. Der Alte, welcher plötzlich an einem

„Schlaganfall“ starb, hat kurz vor dem Tode zwar nichts mehr gesprochen. Warum soll man ihn aber auf die an ihn gestellte Frage, ob er ein Testament gemacht habe, nicht antworten lassen: *„Yes, I have made my will, as it may be found in the custody of Mr. Clear-Account, my steward, and I desire it may stand as my last will and testament“*? Zeugen werden sich finden, in erster Linie Subtleman selbst, dann der ins Vertrauen gezogene Clear-Account. Aber einen direkten Meineid würde keiner von beiden schwören. Um das materielle Recht kümmert sich der Rabulist natürlich nicht, aber die Form muß gewahrt werden. Wenn man dem toten Lord einen Zettel in den Mund steckt, der die vorhin zitierten Worte enthält, und nachher das Papier zwischen den Zähnen hindurch wieder hervorzieht, so sind tatsächlich „diese Worte aus dem Munde des Lords gekommen“. Wenn nur die Form auf diese Weise gerettet wird, im übrigen kennt Subtleman keine Skrupel, sein Gefühl sträubt sich nicht im mindesten dagegen, einem Toten mit Gewalt den Mund aufzureißen und Zähne auszuschlagen, lediglich um den Zettel in den Mund hinein- und wieder herauszubringen. So viel Verständnis für die abstoßende Wirkung eines solchen Aktes auf der Bühne hatte der Dichter, daß er dies hinter der Szene vor sich gehen läßt, aber immerhin gehört diese Szene, in der der Plan gefaßt und in weiterem Verlaufe das Geschehene mit peinlich berührenden Witzen glossiert wird, zu den unerquicklichsten des ganzen Dramas. Wenigstens hätte der Dichter den Sohn dabei aus dem Spiele lassen sollen. Dessen Gefühl empört sich wohl anfangs gegen den Vorschlag: *„What! violate the dead! it must not be, Mr. Subtleman. — But it looks so unnatural!“* — aber zuletzt fügt er sich doch darein: *„Well, well, as your pleasure, you understand the law best.“*

Am Schlusse des Aktes bleibt er allein auf der Bühne und sucht sein Verhalten vor sich und dem Publikum zu entschuldigen: *„The world has broke all civilities with me, and left me in the eldest state of nature, wild, where force, or cunning first created right. I cannot say, I ever knew a father; 'tis true, I was begotten in his lifetime, but I was posthumous born, and lived not till he died. My hours indeed I numbered,*

but ne'er enjoyed 'em till this moment. My brother! what is brother? we are all so; and the first two were enemies. He stands before me in the road of life to rob me of my pleasures. My senses formed by nature for delight, are all alarmed. My sight, my hearing, taste and touch call loudly on me for their objects, and they shall be satisfied." So sehr sich Farquhar bemüht hat, uns psychologisch den Seelenzustand Benjamins zu entwickeln, so interessant dieser keineswegs ungeschickte Versuch auch sein mag, das von Subtleman vorgeschlagene und angewandte Mittel ist zu pietätlos, als daß nicht der im Zuschauer aufsteigende Abscheu über solche Scheußlichkeit das Interesse an der psychologischen Frage in den Hintergrund drängte. Subtlemans Charakterbild wird dadurch nicht verschoben, Clear-Account spielt eine stumme Rolle, aber das Mitleid, welches im ersten Akte für den jüngeren Sohn zu keimen begonnen hatte, da man ihn als ein Opfer der Verhältnisse ansah, verkehrt sich in dem Augenblicke, da er formell vor unseren Augen und Ohren die Zustimmung zu einer solchen Entweihung der Leiche seines Vaters gibt, in den Abscheu vor dem gefühllosen Verbrecher. Alle Intrigen gegen den Bruder hätten in unserer Seele diesen Abscheu nicht hervorgerufen, ja nicht einmal das Mitleid ganz ertötet; dieser eine unmenschliche Zug bringt es zuwege. Sollte aber Benjamin Wouldbe ein Verbrecher sein, dann mußte er eine andere Eigenschaft besitzen, welche uns an den Shakespeareschen Bösewichtern, z. B. Richard III., fesselt, ihm müßte männliche Energie innewohnen. Dann wäre man mit schauderndem Staunen den zielbewußten, doch von einer Persönlichkeit zeugenden Intrigen gefolgt, in den *Twin-Rivals* ist aber Benjamin der Geschobene, der nur einen Wunsch hat, zu leben und zu genießen, dem aber die Willensstärke mangelt zum Guten wie zum Bösen. Durch seine Unmenschlichkeit und seinen Mangel an Energie wirkt er auf uns schon im zweiten Akte nicht nur abstoßend, sondern wir verlieren das Interesse an dieser Puppe in den Händen von Individuen wie Mrs. Mandrake und Mr. Subtleman.

Die Haupthandlung füllt den bei weitem größten Teil des zweiten Aktes aus. Nur dessen erste Szene reinigt die von den Miasmen der Verderbtheit geschwängerte Luft ein

wenig und läßt uns freier atmen. Daß Constance und Aurelia einander die Symptome vorzählen, welche den Schluß auf ihrer „Freundin“ Clelia Schwangerschaft gestatten, ist nicht frei von Bosheit, aber diese Bosheit liegt in der Menschennatur und ist im Grunde ziemlich harmlos. Als nun aber Trueman, der für Clelia bestimmte Gatte, auf dem Plane erscheint und mit Aurelien in ein ganz allerliebstes Liebesgeplänkel sich einläßt, in welchem beide Teile die Waffen des Witzes mit gleicher Meisterschaft führen, ohne daß der Humor gezwungen erschiene, da folgen wir diesen nichtigen Tändeleien mit behaglichem Anteil und freuen uns mit Trueman der Hoffnung, welche ihm die ihrerseits dem jungen Offizier auch nicht abgeneigte Aurelia in ihren Abschiedsworten witzig und herzlich zugleich gelassen hat: *„I must punish you for 't, though it be contrary to my inclination.“* Noch angenehmer berührt uns das Verhalten des Offiziers, als er später (V, 3) das Evangelium der neuen Zeit verkündet: *„If promises from man to man have force, why not from man to woman? Their very weakness is the charter of their power, and they should not be injured because they can't return it.“* Wie ganz anders klingt diese Moral als noch z. B. des jungen Mirabel *(The Inconstant)* Maxime, nach welcher man Weibern kein Versprechen zu halten brauche, weil sie *„reprobates“* seien. Derselbe Mann aber, der als junger und lebenslustiger Krieger den Mut hat, für Frauenrechte einzutreten, läßt sich von Richmore umgarnen. Daß er von Aurelien lassen will, würde wohl noch in Einklang mit seinen Grundsätzen zu bringen sein. Richmore hat sie nämlich in der garstigsten Weise verleumdet, angedeutet, daß sie um einen allerdings hohen Preis ihren Leib hergebe, daß Trueman für sie nur das gesetzliche Aushängeschild zum ungehinderten Betriebe des Gewerbes abgeben solle. Der Junge ist zu leichtgläubig. Aber daß er auch nur einen Augenblick darauf eingehen konnte, Clelia zu heiraten, daß dieser ehrliche Mann dem schurkischen Richmore selbst nur einen Augenblick, und wenn es auch der der höchsten Entrüstung über Aurelien war, seine Ehre und sein Interesse anvertrauen wollte, das ist es, was den Schluß der vierten Szene zu einem peinlichen macht.

Dritter Akt.

Erst am Schlusse des dritten Aktes treffen wir neuerdings mit Trueman zusammen. Er ist von seinem Wahne geheilt, aber wieder kommt es zwischen den beiden Liebenden zu einem Wortgefechte, das kurz und erregt dazu führt, daß Trueman davonläuft und Aurelia bald darauf in Tränen ausbricht. Übrigens nehmen wir diesen Zank nicht ernst, er bildet die immer schwächer werdende leise ersterbende Musik, in welche der dritte Akt sanft und lieblich ausklingt.

Die düstere Färbung des zweiten Aktes trägt dieser zwar nicht, Farquhar ergeht sich vielmehr mit unbestreitbarem Geschick und breitem Behagen in Milieu- und Sittenschilderungen, die des humoristischen Beigeschmackes nicht entbehren. Was darin geschieht, ist kurz erzählt. Hermes Wouldbe, der ältere Bruder, kehrt zurück, erfährt von des Vaters Tod wie des Bruders Betrug und feiert ein frohes Wiedersehen mit der überglücklichen Constance. Mit dieser dünnen Handlung füllt man keinen Akt, so zeigt uns denn der Dichter zuerst den übermütigen Benjamin im Besitze und Vollgenusse seiner Macht. Seitdem er etwas geworden ist, drängen sich Bittsteller aller Art zu seinem *Lever* und gnädigst gibt er einem jeden der Petenten einen zu nichts verpflichtenden Bescheid. Ein Dichter Comic, unser Bekannter aus *Love and a Bottle,* bringt ihm eine Elegie auf den toten und ein panegyrisches Gedicht auf den lebenden Lord. Der arme Poet hofft zum mindesten auf fünf Guineas, statt dessen bekommt er das spanische Stück, welches auf dem Kabinettsfenster liegt, und den Rat, Theaterstücke zu schreiben, da könne man doch für einen etwas tun. Mit einem Stücke hat es Mr. Comic schon versucht, aber das ist $3^1/_2$ Jahre lang geprobt worden, obwohl gar keine Handlung darin war, und das zweite hat er schon fertig, nur fehlt ihm ein *Plot* dazu. Ben verweist ihn auf die italienischen und spanischen Stücke. Nach dieser Satire auf das feile und hungrige Volk der Gelegenheitsdichter, in deren Bahnen auch die Größten der Zeit bisweilen wandelten (Dedikationen), und die Verhältnisse auf dem Theater und in der dramatischen Autorenwelt

(alles drängt sich zum Dramenschreiben, selbst ohne Talent, daher Stücke ohne Handlung, daher systematische Plünderung von Spanien und Italien; beim Theater, glaubt man nämlich, ist etwas zu verdienen, wenn das Stückeschreiben auch noch nicht als vollwichtiger poetischer Befähigungsnachweis gilt; endlich führt er einen Seitenhieb gegen die Theaterleitungen, denen er gerade damals nicht sehr hold war) geht er zum Angriffe auf das Militär über.

Der eine Gentleman hofft durch Bens Protektion und durch das Blut, welches er bereits fürs Vaterland vergossen hat, der Gnade teilhaftig zu werden, auch den Rest seines Blutes im Dienste Englands zu verspritzen. Der zweite hat zwar niemals eine Kampagne mitgemacht, aber er ist im stande, mehr Soldaten anzuwerben, darum gebührt ihm die Offiziersstelle. Des Aldermans Sohn trinkt und flucht und hurt, kurz er taugt zu nichts als zum Offizier. Ein Neuling ist er auch nicht im Waffenhandwerk, denn er war Fähnrich bei der Miliz. Als solcher hat er an der Spitze der *buff-coats* (drittes britisches Linienregiment, jetzt East Kent-Regiment), während sein Kapitän *„was so busy shipping off a cargo of cheeses“*, seinen Mut bewiesen: *„He charged up Cheapside, with such bravery and courage, that I could not forbear wishing, in the loyalty of my heart, for ten thousand such officers upon the Rhine.“* Es geschieht nicht zum erstenmal, daß der Offizier Farquhar militärische Verhältnisse behandelt; meist geschieht dies in satirischem Tone, aber so knapp und so treffend sind die Übelstände des englischen Wehrsystems — die Stellung des Offiziers, die Ansichten der Bürgerschaft über die Pflichten desselben, die Protektion bei der Vergebung der Stellen, die Rekrutierung und ihre Schäden, das Milizwesen — von ihm nirgends, von anderen selten gegeißelt worden und dabei besitzt er die Gabe, seine Satire in so wohlwollendem Tone an den Mann zu bringen, so wenig Bitterkeit und Schärfe beizumischen, daß man ihm, der überdies selbst Offizier war, nicht böse sein konnte, selbst wenn man kontinentalen Ansichten über die Vaterlandsverteidiger huldigte, was ja im damaligen England durchaus nicht der Fall war.

Den Alderman selbst hat Farquhar weniger scharf charakterisiert. Er soll den Typus des reichgewordenen

Bürgers vorstellen, von dem aber hier nur eine Seite gezeigt wird, wie er nämlich die Macht seines Geldes zur Bestechung der Einflußreichen ausnutzt. Es mochte Farquhar nicht mehr reizen, das Bild mehr ins Detail auszuführen, hatte er diese Aufgabe doch schon im *Constant Couple* gelöst.

Hand in Hand damit geht, daß er dem Adel schärfer an den Leib rückt. Der Alderman läßt ein „*memorandum*“ in Form eines Handschuhs zurück. Benjamin hat die Bitte des Bürgers gar nicht angehört, nur immer die stereotype Antwort gegeben: „*I'll do all the service, Jean.*“ Erst als sich der Bittsteller entfernt und der Lord in dem Handschuh eine gefüllte Börse gefunden hat, wird er aufmerksam, ruft den Alderman zurück, bittet ihn höflich, sein Anliegen dem Sekretär in einer kurzen Note schriftlich vorzutragen, und den Haupttrumpf spielt er aus, da er den einen Handschuh anzieht und ganz nonchalant den zweiten verlangt: „*But, Mr. Alderman, han't you the fellow to this glove, it fits me mighty well. It looks so like a challenge to give a man an odd glove — and I would have nothing that looks like enmity between you and I, Mr. Alderman.*“

Ebenso charakteristisch für die in den Kreisen des Adels und der Behörden damals herrschende Korruption ist des Aldermans Antwort: „*Truly, my lord, I intended the other glove for a memorandum to the colonel, but since your lordship has a mind to't —.*“ Gleichfalls gegen gewisse in Adelskreisen herrschende Ansichten kehrt sich der Schluß der Szene. Der Schneider, der Wirt, der Buchhändler und andere Gewerbs- und Handelsleute präsentieren dem Steward ihre Rechnungen. Sie alle werden von Ben grob abgefertigt, sie sollen warten. Als dagegen ein gewisser Mr. Basset (nach dem damals sehr verbreiteten Spiele) 50 Guineas Spielgewinn einkassieren kommt, wird er sogleich ausbezahlt; denn „*the gentleman's money is a debt of honour, and must be paid immediately*“, erklärt Ben. Sein Vater, mit dem sich der Dichter identifiziert, huldigte freilich anderen Ansichten. „*Your father thought otherwise, my lord,*“ wendet schüchtern Clear-Account ein, „*he always took care to have the poor tradesmen satisfied, whose only subsistence lay in the use of their money, and was used to say that nothing was honourable but was honest.*“

Nicht nur die technische Meisterschaft, mit welcher sich in dieser Szene eines an das andere so natürlich und ungezwungen schließt, müssen wir bewundern, sondern auch der Gesinnung des Dichters uneingeschränktes Lob spenden, der der bürgerlichen Moral frei und kühn das Wort zu sprechen wagt und sich an die Geißelung von Mißständen herantraut, ohne selbst in seiner Satire den liebenswürdigen und wohlwollenden Humoristen verkennen zu lassen. Die Szene gehört unstreitig zu den bedeutendsten, die Farquhar geschaffen, und zeigt, daß ihm die Befähigung zur Sittenkomik nicht gemangelt hat.

Szenen ganz anderer Art sind die folgenden: Vor Wouldbes Hause erscheint dessen rechtmäßiger Besitzer, eben am 14. Dezember 1702, wie er vor uns in seinem Notizbuch anmerkt, glücklich von seinen Reisen heimgekehrt, und begrüßt in ein paar Versen die Heimat, und was sie Liebes für ihn birgt, vor allem seine Constance. Sein Reisebegleiter und Diener Teague, ein Ire, sorgt für die Unterhaltung des Publikums. Dunham fällt über Farquhars Iren ein absprechendes Urteil: *„Farquhar's Irishmen are very unskilfully delineated, and cannot be regarded otherwise than as broad caricatures; for exemple, Teague, who speaks a language that might, with almost equal propriety, be assigned to a Welshman.“* Auch anderswo begegnet man speziell über Teague ähnlichen Urteilen. Inwieweit der Brogue getroffen ist, kann ich natürlich nicht beurteilen, aber dem Dichter kam es darauf an, einen Diener zu zeichnen, der, von der Natur mit jenem bei Bauern nicht selten anzutreffenden Gemisch von Dummheit und Verschmitztheit ausgestattet, nie seinen Humor verliert, ob es ihm nun gut oder schlecht geht, sich leicht in jede Situation hineinfindet und vor allem seine Eßgier nie ganz stillen kann. Es ist dieser Teague nichts anderes als der Hanswurst, unter anderem Namen wiedergekehrt, und Farquhar hat das dummschlaue Wesen ebenso wie die Gefräßigkeit und selbst den eigenartigen Humor dieser ehemals so beliebten Bühnenfigur wahrscheinlich unbewußt mit so seltener Treue wiedergegeben, daß es wundernehmen muß, wie man auf die nur lose umgeworfenen Flitter des Irentums so ganz und gar den Blick bannen und dadurch

das Läuten der Narrenschellen überhören konnte. Teague ist der Pulcinell der *Commedia dell' arte*, und daß dessen *„humour is not free from constraint“* (Hallbauer, p. 26), ist bei dieser Auffassung ganz natürlich. Seine Aufgabe ist es ja, durch jede seiner Bewegungen sowohl wie durch jedes seiner Worte die Heiterkeit des Publikums zu wecken und zu steigern. Sein Brogue trägt allerdings zu der komischen Gesamtwirkung das Seinige bei, aber ganz entschieden unrichtig ist Hallbauers Behauptung: *„When there is no matter for a drollery, his brogue must fill up the void.“* Man mag über die Mischung des Tragischen und des Komischen im Trauer- und im Schauspiel welcher Ansicht immer sein, unsere *Comedy* bedurfte eines Teague, um ihren Namen nur einigermaßen zu verdienen, und Farquhar hat es überdies verstanden, diesen Diener auch der Handlung selbst dienstbar zu machen.

Schon sein Entree wirkt komisch. Er wirft das Felleisen (den Reisekoffer) auf die Erde und setzt sich gemütlich breit darauf nieder, denn: *„Be me shoul, maisther, I dud carry the portmantle till it tired me; and now the portmantle shall carry me till I tire him. London is the bravest plaase I have seen in my peregrinations exhepting my nown brave shithy of Carick-Vergus.“* Plötzlich verspürt er aus den Räumen einer Speisewirtschaft angenehmen Küchengeruch, sein Appetit regt sich. Er ist niemals glücklich, wirft ihm sein Herr vor, als wenn *„thy guts be stuffed up to the eyes“*, was er schlagfertig erklärt: *„O maisther, dere ish a dam way of distance, and the deel a bit between.“* Von solchem Kaliber ist sein Witz und das Vorstehende mag zugleich als Probe seines Brogue dienen. Während sich Herr und Diener unterhalten, wird Benjamin in einer Sänfte vorübergetragen und vier oder fünf Diener gehen vor ihm her. Teague erfährt von einem der Diener nicht bloß, wer in der Sänfte sitzt, sondern auch den Tod des alten Lords und den seines Herrn und berichtet: *„You hear that you are dead, maisther; fere vil you please to be buried?“* Hermes entfernt sich, um sich mit eigenen Augen zu überzeugen, nicht ohne daß ihn der Diener geneckt hätte: *„Have a care upon yourshelf, now they know you are deade by my shoule, they may kill you.“* Teague bleibt allein auf der Bühne.

Subtleman braucht aber einen Zeugen für den uns schon bekannten Trick, denn in Clear-Account erwacht doch wieder das Gewissen. Da kommt dem im Stiche gelassenen Subtleman gerade Teague in den Wurf, der ihm für diese Rolle sehr passend dünkt, und es gelingt ihm ohne Mühe, den stets hungrigen und durstigen Diener in die nächste Schenke zu entführen, wo das Geschäft perfekt werden soll. Mit dem Felleisen auf dem Rücken, rennt Teague, im Vorgeschmacke der seiner harrenden Genüsse seines Herrn völlig vergessend, vom Lachen des Publikums begleitet, in die Taverne.

Mit ihm ist der Humor von der Bühne verschwunden, und was uns nun bis zu dem schon gewürdigten Liebesgeplänkel zwischen Aurelia-Beatrice und Trueman-Benedikt *(Much Ado about Nothing)* geboten wird, ist weit weniger erfreulich, wenn uns auch lauter gute und brave Menschen entgegentreten, oder gerade darum. Hermes, der um sein Erbe Betrogene, soll nach der Absicht des Dichters und der Tradition des auf starke Kontraste hinarbeitenden moralischen Schauspiels ein Ausbund von Tugendhaftigkeit sein. Fairbank, der biedere Goldschmied, schildert ihn als *„the mildest, humblest, sweetest youth“*, solange er noch in England war, aber auf seinen Reisen soll er sich noch vervollkommt haben. Er ist fromm und gottesfürchtig, wohltätig und leutselig, musterhaft in seinem Lebenswandel, genau, ja peinlich in den Geschäften, von strenger Sittlichkeit und von idealer Liebe zu seiner Constance erfüllt. Nur schade, daß dem Dichter, da er den Pinsel nahm, um einen blütenweißen Engel auf die Leinwand zu zaubern, gleich der erste Strich mißlungen ist. Diesen idealen Jüngling regt die Nachricht vom Tode seines Vaters nicht einmal so weit auf, daß er einen Ausbruch des Bedauerns, ja nur einen Ausruf des Erstaunens ausstieße. Allerdings vernimmt er zugleich damit die Wundermär von seinem eigenen Tode und des Bruders Usurpation; wenn man aber auch sein Interesse an dieser Angelegenheit, ja seine Verblüffung darüber begreift, so empfindet man seine Gefühllosigkeit bei der Todesnachricht doch peinlich, und was uns der Dichter auch nachher versichern oder vorführen mag, der ideale Schimmer, der Hermes' Haupt umstrahlen sollte, ist verblaßt.

Der Monolog, welchen er hält, da er kurz nach dem Verschwinden Teagues auf den Brettern erscheint, beginnt allerdings mit dem schmerzlichen Ausruf: *„My father dead!“* Aber selbst jetzt, wo er nicht einmal den Zweifel an der Richtigkeit des Gehörten mehr als Entschuldigung für sein Verhalten anführen kann, folgen sogleich die Worte: *„My birthright lost“*, was uns nur in unserem Unglauben an dessen ideale und sentimentale Richtung bestärkt. Ihm begegnet Fairbank, des alten Lords Goldschmied, ein ehrlicher und reicher Bürger, der, von der Philanthropie des Jahrhunderts angesteckt, in seinen langen Reden von Gefühl und Tugend überfließt, dem heimgekehrten Erben über die geänderten Verhältnisse im Hause Wouldbe berichtet, ohne ihn zu erkennen, und ihn schließlich zu sich einlädt, was dieser jedoch vorläufig ausschlägt.

Endlich lernen wir den tugendhaften Jüngling in diesem Akte noch als Liebhaber kennen. Constance trauert um seinen Tod und verbittet sich jeden Trost, sie will allein sein. Mrs. Mandrake will ihre Aufmerksamkeit auf den jüngeren Bruder lenken, dem sie schon früher (II, 2) zugesagt: *„Pho! pho! she's yours o' course, she's contracted to you; for she's engaged to marry no man but my lord Wouldbe's son and heir; now, you being the person, she's recoverable by law.“* Das Mädchen erfaßt Ekel über die Gemeinheit dieses Weibes und ihres Auftraggebers, und nur um ihren Anblick nicht länger ertragen zu müssen, erwidert sie: *„Dear madam, your proposal is very tempting: let me but consider till to-morrow, and I'll give you an answer“*; was die andere natürlich für eine Zusage nimmt. In dieser Stimmung findet sie Hermes.

Farquhar benutzt ein altes Märchenmotiv, das z. B. in *Tausend und Eine Nacht* vielfache Verwertung findet, daß nämlich der Liebhaber zunächst unbemerkt sein Bild fallen läßt, welches das Mädchen erblicken und aufheben muß, um es als Geschenk des Himmels, das ein gütiger Engel herniedergebracht, freudig an die Lippen zu drücken. Dadurch hat der nach langer Abwesenheit eben heimgekehrte Liebhaber sich von der Treue der Geliebten überzeugt und er kann ihr nun beruhigten Sinnes den Willkomm bieten. Charakteristisch ist das Benehmen der beiden Liebenden nach seinem

Hervortreten. Er liebt tief und innig, aber selbst in diesem freudigen Momente kann er das Philosophieren und Moralisieren nicht lassen. *„Most wondrous are the works of fate for man; and most closely laid is the serpentine line that guides him into happiness!“* hört sich im Munde eines Liebhabers in der Freude des ersten Wiedersehens etwas gar zu nüchtern und altväterisch an. Auch Constance ist ein Kind des 18. Jahrhunderts. Nach der ersten Begrüßung dämpft sie den Ausbruch ihrer Liebesseligkeit durch die Betrachtung: *„Now, passion; powerful passion, would bear me like a whirlwind to his arms! — But my sex has bounds.“* Sie ist ein wahrer, treuer Liebe und tiefer Leidenschaft fähiges Mädchen, das mehr ein Innenleben führt, in sich das Glück sucht oder im engen Kreise, eine passive, sentimentale Natur, ohne darum von der Welt sich in Haß oder Bitterkeit abzuwenden, ja sie achtet deren Urteil, wie wir sehen, sehr hoch und legt der Leidenschaft die Zügel der Weiblichkeit an. Der salbungsvolle, liebende Jüngling und das gefühlvolle, aber durch die Grenzen der Züchtigkeit zurückgehaltene Mädchen sind echte Rokokofiguren, die umso wirksamer hervortreten durch den Gegensatz zu dem andern Liebespaar Aurelia-Trueman, das sich in launischer Verstimmung neckt, bis beide schmollend auseinandergehen. Die zwei Gruppen glaubt man förmlich im Bilde vor sich zu sehen. Der Schluß des Aktes ist kein Theatercoup, ihn bildet ein rührendes Gemälde aus dem Liebesleben des 18. Jahrhunderts und die sentimentalen wie die neckenden Töne bilden den sanften Begleitakkord zu dem schönen Bilde, das wir anzuschauen nicht müde würden, wenn nicht der Vorhang sich schnell über jene Szene senkte, die besser als lange Romane uns das moralisch-sentimentalische bürgerliche Schauspiel in seinen Vorzügen wie in seinen Fehlern vor Augen führt.

Vierter und fünfter Akt.

In den ersten drei Akten ist eigentlich sehr wenig geschehen, den größten Teil der Handlung konzentriert der Dichter, wie er dies schon in anderen Stücken *(Love and a Bottle, The Inconstant)* getan hat, in den vierten

und fünften Akt. Die Todesnachricht hat ihren Zweck erfüllt, der lebende Bruder kann nun wohl etwas um sich schlagen, aber gegen den letzten Willen des Vaters läßt sich nicht ankämpfen.

Ben scheut das Zusammentreffen mit Hermes nicht, den Titel Lord, der dem älteren gebührt, macht er ihm nicht streitig, doch da Hermes die Entlassung des groben Portiers und die Vorlegung der Rechnungsbücher verfügt, da er sich als Herr zu geberden beginnt und sein Mißtrauen gegen den Bruder nicht verhehlt, da eröffnet ihm dieser mit schadenfrohem Grinsen: „*To recompense me for that injurious, unnatural suspicion, he* (der Vater) *left me sole heir to his estate.*“ Dies deucht dem ehrlichen Hermes zwar wenig glaublich, doch des Vaters Willen will er sich ohne Klage fügen, nur die Zeugen möchte er vorher sehen, die des alten Herrn letzte Worte zu beschwören bereit sind. Erscheinen ihm diese glaubwürdig und das Testament in Ordnung, so will er von jedem weiteren gerichtlichen Schritte absehen.

Schon triumphiert Subtleman: „*The day's our own, sir*“, da wird Teague vorgeführt, der von der Straße hergeholte Eideshelfer, dessen Pfiffigkeit der schlaue Advokat doch unterschätzt hat. Subtleman: *I thought the fellow had been too ignorant to be a knave.* Teague: *Be me shoule, you lee, dear joy. I can be a knave as well as you, fen I think it conveniency.* Es bedarf keiner weitern Erklärungen: wenn nicht Teagues Witze und die in seiner Tasche lustig klingenden Goldfüchse etwas Leben in die Szene brächten. die Personen könnten es nicht, sie stehen alle stark unter dem Eindrucke des Geschehenen. Es ist nicht zu leugnen, daß diese Lösung großes Theatergeschick verrät und sehr wirksam ist. Allerdings ist es ein Zufall, daß gerade Teague zu dieser Rolle ausersehen wurde, und auf Rechnung des Zufalles ist es auch zu schreiben, daß Benjamin, der ja des Bruders Diener kennt, ihn nicht vor dem kritischen Augenblicke zu Gesicht bekommt. Aber gerade durch den Mangel eines organisierten, zielbewußten Gegenspiels, gerade durch die weichlich schlaffe Haltung des älteren Bruders tritt umso deutlicher hervor, was diese Lösung uns vor Augen führen soll: daß sich nämlich das Laster in seinem

eigenen Netze verstrickt. Wir brauchen hier nicht im Stile gottseliger Romanschriftstellerinnen auf die göttliche Vorsehung hinzuweisen, eine durch vielfältige Erfahrung erhärtete Tatsache ist es aber, daß selbst in den schlauesten und minutiösesten Berechnungen der geriebensten Gauner ein kleiner Rechenfehler stehen geblieben ist, der zur Entdeckung oder Vereitlung ihrer Pläne führte.

Edelmütig will Lord Hermes dem Bruder £ 1000 auszahlen lassen, doch dieser weist sie trotzig zurück und will gehen (er soll nämlich frei abziehen dürfen, nur der schurkische Ratgeber Subtleman den Behörden überliefert werden — eine für uns etwas zu aristokratische Rechtsunterscheidung). Mit demselben Raffinement aber, mit welchem Farquhar die Partei Benjamin-Subtleman-Mandrake auf die Höhe ihres Glückes geführt hat, um sie dann durch die überraschende Wendung desto tiefer hinabstoßen zu können, wiegt er uns jetzt in die Schlußstimmung; wir schicken uns zum Abschiednehmen an, da plötzlich — eine neue Sensation, ein neuer Coup der aktiven Betrügerpartei. Subtleman hat unglücklich operiert, nun tritt die Mandrake in Aktion. Sie hat das brüderliche Zwiegespräch von einem Kabinett aus belauscht. Nun eilt sie aus ihrem Versteck hervor und bittet kniend Benjamin um Verzeihung. Ein Geheimnis hat sie lange in ihrer Brust bewahrt, obwohl es sie sehr bedrückte, doch jetzt muß es heraus: Ben ist der Erstgeborene, doch als der Vater dessen Mißgestalt erblickte und sah, wie schön der andre gewachsen sei, da bestach er die Hebamme, daß sie den Krüppel für den jüngeren erkläre, damit der Stammhalter der Familie nicht zur Schande gereiche (Quelle dieser Kindervertauschungs-Geschichte nach Ewald die *Cock-and-bull-stories* des im fünften Akte erwähnten William Fuller, *„the notorious informer and spy, who was at this time in prison“*).

Jetzt, da sie weiß, daß kein Testament da ist und die Erbschaft demnach dem Erstgeborenen gebührt, muß sie reden, ja sie ist sogar bereit, ihre Aussage zu beschwören. Da reißt selbst dem sanften Hermes die Geduld und als man seinen Diener zurückstößt, zieht er. Diesen Anlaß benutzt Subtleman, um die für jeden Fall in einem Nebenzimmer bereitgehaltenen Konstabler zur Amtshandlung auf-

zufordern. „*An assault! an assault upon the body of a peer! — Within there!*“ brüllt er, und Hermes Wouldbe wie sein Diener, der vorhin Mr. Subtleman an der Kehle gefaßt hat, werden abgeführt.

Teague wird aus dem Gefängnis gelassen, damit er für seinen Herrn einen Bürgen beschaffe. Er trifft Constance, welche, durch die Kunde von ihres Geliebten Geschick aus ihrer Passivität gerissen, Einlaß in den Kerker begehrt, in welchen uns die dritte Szene führt. Schon im *Constant Couple* findet sich eine Kerkerszene, welche ziemlich lustig ist. Recht hübsch ist das Gedicht, in welchem Hermes Wouldbe seine Reflexionen niederlegt:

„*The Tower confines the great,*
The spunging-house the poor:
Thus there are degrees of state
That even the wretched must endure.

Virgil, though cherish'd in courts,
Relates but a splenetic tale!
Cervantes revels and sports,
Although he writ in a jail.“

Diesem Gedankengange entspricht es, wenn er aufspringt und erklärt: „*I'll go write a comedy!*“

Aus dieser Stimmung wächst auch die folgende Szene heraus. Der Konstabler ist ihm „*lieutenant of the Tower*“, die Spinnweben an der Mauer „*as fine tapestry as any in Europe*“, das Bett ist „*a damask bed with embroidery and Pointe de Venise*“, des Konstablers alte Kanonen „*Indian pieces, two China jars*“. Alles Glück oder Unglück liegt in der Einbildung, ist der Grundgedanke dieser Szenen. Konnte Cervantes im Gefängnisse lustige Schwänke schreiben, warum kann mir die Phantasie aus diesem engen Raume nicht ein stattliches Gemach schaffen?

Aus diesen Träumereien wird er durch Constancens Ankunft gerissen, der Trueman und Teague auf dem Fuße folgen. Jetzt zum erstenmal, nachdem sich das Blatt neuerdings zu Gunsten der Betrügerpartei gewendet hat, fährt in die Seelen der Guten und Frommen ein Hauch von Energie und Initiative, im Kerker entwerfen sie ihren

ersten Kriegsplan, was — wahrscheinlich ohne den Willen des Dichters — ein helles Streiflicht auf das Energieverhältnis zwischen Gut und Böse und auf die größere Brauchbarkeit des letzteren für dramatische Zwecke wirft. Der Diener des Gesetzes wird bestochen, Trueman legt dessen Rock und Perücke an und nimmt dessen Stab, auch das schwarze Pflaster pickt er sich über das Auge (Merkmal dieses Konstablers). In dieser Verkleidung meldet er (im fünften Akte) Benjamin Wouldbe, der in höchster Glücksstimmung eben Vorbereitungen zu einem lustigen Abend mit Wein und Weibern trifft, den Tod des Bruders, der sich aus Gram im Gefängnisse erhenkt habe. Constance selbst ist die Rolle zugewiesen, Benjamin durch ein *Billet-doux* für den Abend einzuladen und ihm die Erfüllung seiner Wünsche in Aussicht zu stellen. Ben muß Constance nach den letzten Berichten der Kupplerin und noch mehr nach Truemans (des Polizisten) Erzählung für seine sichere Beute halten, darum kann ihm die Einladung des Mädchens umsoweniger verdächtig erscheinen, als er ja das Geld für allmächtig hält. Das Gespräch der beiden (V, 4) gehört zu jenen forciert geistreichen Dialogen, denen man in den Lustspielen dieser Periode so häufig zum Schaden der Charaktere und des flotten Ganges der Handlung begegnet. Was wir bisher über Constancens Charakter wissen, dazu stimmt ihr Gesprächston in dieser Szene durchaus nicht. Mit dieser Schlagfertigkeit und diesem Witze kann nur eine Weltdame sprechen, deren keineswegs mittelmäßiger Geist in häufigen Plänkeleien an Schärfe gewonnen hat, und auch Benjamin hat als *Wit* sonst nirgends in dem ganzen Stücke seinen Geist leuchten lassen. Nach einem Kreuzfeuer von Geist und Witz kommt er endlich seinem Ziele näher. Wenn er ihr verspricht, keinen Angriff auf ihre Ehre zu machen, soll er *„be happy this night“*. Ohne Gewissensskrupel gibt er das feierliche Versprechen: *„Not angels sent on messages to earth shall visit with more innocence.“*

Während er, für einen Augenblick allein gelassen, fühlt, wie *„ten thousand Cupids tickle me all over with the points of their arrows“*, während er seine Wonne in Versen ausströmen läßt, tritt von rückwärts Hermes ein und reißt

ihn mit einemmale aus der Verzückung. Ben sieht sofort, daß er das Opfer eines Komplotts geworden ist, und will gehen, doch nun erklärt ihn Hermes für seinen Gefangenen, solange die Vertreibung aus dem Besitze nicht völlig durchgeführt sei. Während sie hier sprechen, eröffnet er ihm, wird das Vaterhaus von dem lärmenden Schwarm seiner Zechkumpane gereinigt und in Hermes' Namen davon Besitz ergriffen, denn dieser ist gleichfalls zur Überzeugung gelangt, daß der Besitz der beste Rechtstitel sei.

Entschieden ist die Sache damit allerdings nicht, denn Ben kann ja die Mandrake als Zeugin für seine Erstgeburt führen, und ob es im Laufe des Gerichtsverfahrens der Hermes-Partei gelingt zu beweisen, daß die Kupplerin einen Meineid geschworen, ist noch sehr fraglich. Diesen Vorwurf kann man allerdings dem *Plot* mit Recht machen. Daß ein *Plot* an einem unvorhergesehenen Zufall scheitert wie der Testaments-*Plot* der Benjamin-Partei, darf der Dramatiker ruhig annehmen; aber daß eine Partei das Gelingen ihres *Plot* direkt auf das Hinzutreten eines solchen diesmal günstigen Zufalles aufbaut, daß sie die Entwicklung der Intrige nur bis zu einem gewissen Punkte überlegt, vorbereitet und durchführt und das andere dem Gott Zufall oder der Vorsehung überläßt, welche es nicht dulden werde, daß die Guten den Bösen unterliegen, das erscheint auf den ersten Blick freilich als ein Fehler in der Komposition. Ist es aber nicht dem Leben abgelauscht, daß gerade diejenigen, welche sich auf die Gerechtigkeit ihrer Sache verlassen, in der Verfolgung ihrer Ziele viel weniger genau und weitblickend sind als die Intriganten, welche Verwerfliches anstreben? Ist es nicht ein Zug des Leichtsinns, der Unselbständigkeit und der Denkfaulheit, von denen ein Stück jedem Menschen anhaftet, daß man einen Gedanken so selten bis in seine letzten Konsequenzen auszudenken sich die Zeit nimmt, die Fähigkeit oder den Mut besitzt? Diejenigen, die das können und wagen, die einem Gedanken bis in die verborgensten Schlupfwinkel nachjagen und seinem Zusammenhange mit der übrigen Welt des Denkens und der Wirklichkeit nachspüren, nennt das Volk mit scheuer Verehrung seine „Denker", auf die es stolz ist oder die es kreuzigt. Warum sollte nun ein

Hermes Wouldbe, ein Trueman, eine Constance, sich so weit über das Mittelmaß der Menschen erheben? Tausend andere hätten an ihrer Stelle gleichfalls gesagt: „Ich reiße ihm den Kelch des Genusses von den geöffneten Lippen und werfe ihn aus dem Besitz. Er mag Prozeß führen; daß ich den gewinne, dafür wird schon Gott sorgen."

Und Gott sorgt wirklich dafür, die Mandrake muß — durch andere Umstände gezwungen — vor den Versammelten erklären, daß Hermes der Erstgeborene ist, und da Ben diese Aussagen als erzwungen nicht gelten lassen will, ist Trueman in der Lage, einen Brief zu produzieren, in welchem Ben der Mandrake £ 500 jährlich verspricht, wenn sie zu seinen Gunsten schwört. Benjamin Wouldbe fällt allerdings nicht der strafenden Gerechtigkeit anheim, aber kann es für ihn eine härtere Strafe geben als Armut und Verachtung? Weitere Attentate auf des Bruders Vermögen oder Leben wird er wohl kaum versuchen, aber sein Leben wird fortan das eines Abenteurers sein, eines jener zahlreichen Glücksritter, die die Welle des Großstadtlebens bald hoch hinaufhebt, bald wieder in die tiefsten Tiefen schleudert. Da Benjamin mit den trotzigen Worten:

(For me) „Poverty and contempt
To which I yield as to a milder fate,
Than obligations from the man I hate",

von der Bühne scheidet, will uns das Gefühl des Mitleids, das er im Laufe des Stückes verwirkt hat, an dessen Schluß doch wieder ergreifen und wir folgen ihm mit dem Gedanken: „Da geht ein Enterbter des Glückes, ein Opfer der englischen Erbordnung, moralisch und materiell vernichtet von hinnen. Er hat zur Selbsthilfe gegriffen, darum mußte er zugrunde gehen." So eröffnet uns der Schluß einen weiten Ausblick, er bietet mehr, als Hallbauer zugeben möchte: *„B. Wouldbe is nothing disappointed in this designs"* (p. 24). Was mit Benjamins Ratgebern geschieht, wird nicht recht klar. Hermes meint wohl in Bezug auf Subtleman: *„For him the pillory"*, und Teague schlägt vor, Mrs. Mandrake solle mit *„maisther Fuller"* vermählt werden, aber es ist unwahrscheinlich, daß der Fall die Gerichte beschäftigen wird, schon aus Rücksicht für Benjamin. Die

beiden gehen wirklich straflos aus und erscheinen ebensowenig gebessert wie Benjamin selbst.

Als Aurelia Richmore auf einen unehrenhaften Antrag mit einem Schlage erwidert, schwört er Rache und die auch in der Nebenhandlung hervorragend beschäftigte Mandrake will ihm gegen gute Bezahlung zu dieser verhelfen. Sie lockt an dem Abend, für welchen der junge Wouldbe zu Constance geladen ist, Aurelia unter einem Vorwande in ihre Wohnung, wo sie nun Richmore ausgeliefert wird, der sie schänden will. Dieser Akt der Notzucht wird aber verhindert.

Trueman will nach seiner Unterredung mit Benjamin in den Kleidern des Konstablers in dessen Wohnung zurückkehren, um die Uniform abzulegen, wird aber durch Teague irrtümlicherweise in jene Gasse geführt, in der die Mandrake wohnt. Er hört die gellenden Hilferufe Aureliens, die sich gegen den Verführer wehrt, und will, von dem Vorrechte seiner erborgten Würde Gebrauch machend, helfend eingreifen. Ein Beutel Geldes, der von oben als Bestechung heruntergeworfen wird, bestärkt ihn in seiner Überzeugung, daß in dem Hause etwas Unrechtes vorgehe. Den Mob hat er vergeblich zur Hilfeleistung aufgerufen (vgl. die Mobszenen im *Constant Couple*), denn als die Leute hören, hier sei die Wohnung einer Hebamme, und diese selbst das Geschrei für das Kreißen einer Wöchnerin erklärt, gehen sie wieder auseinander. Er ist auf sich und Teague angewiesen, aber als Aurelia durch ein Fenster hinaus: *„A rape! a rape! villany!“* schreit und er ihre Stimme erkennt, da gibt ihm Liebe und Eifersucht übermenschliche Kraft und er erbricht mit seinem Stabe die Tür. Mrs. Mandrake wird von Teague an den Haaren herbeigeschleppt, welcher auch in dieser Situation seinen Humor nicht verliert. Als sie jammert: *„Ah! don't use an old woman so barbarously!“* erwidert er ruhig: *„Dear joy, den fy ere you an old woman? Dat is your falt, not mine, joy!“* Dabei durchsucht er die Taschen seiner Gefangenen und findet darin *„scribble-scrabble papers“*, aus deren einem der neugierige Trueman zu seiner Beschämung erfährt, wie sein Onkel ihm seine abgebrauchte Liebe an den Hals hängen wollte (es ist dies der Brief Cleliens an Richmore, den wir aus

der ersten Szene des Stückes kennen). Seine Wut über den sauberen Oheim wird noch größer, als Aurelia diesen als den Verführer bezeichnet.

Richmore ist noch im Hause. Mit ihm hält nun der Neffe Abrechnung. Richmore spielt sich auf den Friedensrichter aus; Trueman tut, als ob er es glaubte, und trägt ihm einen Fall vor: Er (Trueman) hat ein Mädchen geschwängert und will sie jetzt nicht heiraten, obwohl er es ihr zugeschworen. Der Friedensrichter meint, das Gesetz und die Gerechtigkeit würden ihn dazu zwingen. Nun wendet Trueman dies auf Richmores Verhältnis zu Clelia an und wirft ihm auch die versuchte Schändung Aureliens vor. Es kommt zu Beschimpfungen und Tätlichkeiten. Trueman nennt den Onkel „*Dog!*“ und schlägt ihn; als dieser zieht, wird er entwaffnet, dann erst gibt sich Trueman zu erkennen. Jetzt ist Richmore stumm. Trueman will, daß er Clelia heirate. Er windet und krümmt sich, alles umsonst, er muß es versprechen, ja er wird plötzlich sentimental: „*Your* (Truemans) *youthful virtue warms my breast, and melts it into tenderness.*“ Er freut sich über diese Wendung der Dinge: „*No new possession can give equal joy. It shall be done, the priest that waits for you shall tie the knot this moment; in the morning I'll expect you 'll give me joy.*“ So ist Aurelia durch Truemans Zutun vor der Entehrung gerettet, was ihre Liebe zu ihm noch steigert, er ist durch die Lektüre des Briefes von den schändlichen Absichten seines Onkels unterrichtet und kehrt reuig zur geliebten Aurelia zurück. Die Mandrake muß dafür, daß man über ihre Rolle bei der Notzuchtsaffäre schweigen will, der Wahrheit die Ehre geben und Hermes' Erstgeburt anerkennen. Dadurch tritt diese Nebenhandlung in Beziehung zur Haupthandlung, indem sie deren Knoten lösen hilft. Im übrigen laufen die beiden Handlungen fast ohne jede Verbindung nebeneinander her, unleugbar ein Fehler in der Komposition. Die Mandrake spielt in beiden eine Rolle, außerdem Trueman, der, eigentlich eine Person der Nebenhandlung, doch auch als Polizist in die Haupthandlung eingreift und in dieser Verkleidung aus der Haupthandlung auch die Lösung beider herbeiführt.

Hallbauer sagt pag. 25: „*What, besides, must disaffect us in this plot, is the disrespectful way of intercourse between*

uncle and nephew.“ Ehrerbietig ist der Ton allerdings nicht, in dem Trueman zuletzt mit Richmore verkehrt, aber unnatürlich kann er einem mit Rücksicht auf den Charakter und die Handlungsweise des Onkels nicht erscheinen. Man könnte höchstens einwenden, der Dichter hätte das Verwandtschaftsverhältnis zwischen den beiden beiseite lassen können.

Niemand kann aber die Lösung befriedigen. Der Schurke von einem Richmore muß Clelia heiraten — das ist keine Strafe für den Schänder. Es wird nur ein Mädchen unglücklich gemacht. An die Echtheit seiner sentimentalen Gefühlsausbrüche glauben wir nicht, ja wir trauen nicht einmal seinem feierlichen Versprechen. Er wird sich vielleicht über den leichtgläubigen Neffen lustig machen. Es ist ganz richtig, was Hallbauer über diesen *„underplot“* sagt: *„It is only a great pity that the poet has interrupted the flow of the intrigue by the introduction of a second plot, which besides, disgusts by its gross indecency.“*

c) Schlußbetrachtung.

Die vorstehende Analyse hat uns gelehrt, daß tatsächlich außer den früher angeführten äußeren auch innere Gründe für das Fiasko des Stückes geltend gemacht werden können. Das Publikum erwartete von Farquhar ein wirksames Lustspiel, konnte sich aber höchstens an Teagues Späßen ergötzen oder mit Behagen die Satire im dritten Akte genießen. Die Stimmung, welche das Stück erzeugt, ist eine durchweg ernste. Doch darüber hätte sich das Publikum vielleicht doch hinweggesetzt, wenn ihm ein gutes Schauspiel geboten worden wäre.

Von unleugbarem dramatischen Geschick zeugt die Führung der Haupthandlung und die Spannung wird erhöht durch die scharfen Kontraste wie durch das Einsetzen einer zweiten Intrige von Seite der Betrüger in dem Momente, da die erste durchkreuzt ist, so daß die Haupthandlung eigentlich in zwei Teile zerfällt. Es kann auch keine der beiden Lösungen als unwahrscheinlich bezeichnet werden. Dem steht aber entgegen, daß viel zu lange vorbereitet und exponiert wird und daß infolgedessen sich der größte Teil der Handlung in den letzten zwei Akten

zusammendrängt, worunter die Klarheit und Übersichtlichkeit leiden. Alles ist zwar aufs genaueste berechnet, aber gerade die große Mühe, welche darauf verwendet wurde, raubt dem Stücke den Reiz der frischen Unmittelbarkeit und läßt es als ein kaltes Produkt des berechnenden Verstandes erscheinen. Überdies verletzt der alte *Plot* so sehr die Pietät jedes fühlenden Menschen, daß der Abscheu das Interesse tötet, welches ohnehin darunter leidet, daß dem Helden der aktiven Betrügerpartei die für einen dramatischen Bösewicht unerläßliche Energie fast völlig abgeht. Dieser hat aber wenigstens energische Helfer, der tugendsame Hermes und sein ganzer Anhang machen dagegen fast bis zum Schluß ganz und gar den Eindruck des Passiven. Überhaupt machen die Hauptcharaktere in ihrer karikierten Zeichnung den Eindruck des Unnatürlichen und die lehrhafte moralische Tendenz tritt zu stark hervor. Wäre das Stück 20 Jahre später über die Bretter gegangen, da die konventionellen Engel und Teufel die Menschen aus Fleisch und Blut von der Bühne fast völlig verdrängt hatten, vielleicht hätten diese Tugendbolde und Höllenfrevler Interesse geweckt, aber noch war die Erinnerung an die lebensfrischen Gestalten der Farquharschen Muse zu lebendig, als daß verkörperte Abstraktionen von Tugend und Laster gewirkt hätten. Diese Wirkung allmählich vorzubereiten, dazu gehörten andere Werke. Bei Benjamin Wouldbe hat der Dichter einen Ansatz zur Entwicklung des Charakters im Laufe des Stückes gemacht, aber bei dem Ansatz ist es geblieben und so befriedigen weder Ben noch Hermes noch Richmore noch Trueman, Constance ist kein einheitlicher Charakter und Aurelia ist zu wenig individuell gezeichnet. Am besten gelungen sind dem Dichter Subtleman und die Mandrake. Rechnet man zu diesen Mängeln in der Wahl des *Plot* in der Haupthandlung und in der Charakteristik noch die gänzlich verunglückte, mit der Haupthandlung in loser Beziehung stehende und höchst anstößige, übrigens ganz überflüssige Nebenhandlung, so findet man es begreiflich, daß die *Twin-Rivals* weder vor dem Publikum noch vor den Kritikern Gnade fanden. Mrs. Hook, die Aurelia des Stückes, strengte sich in dem vom Dichter selbst verfaßten Epilog vergebens an, für

Farquhar die Gunst der Damen zu erbitten, vergebens l[illegible] teuerte er durch ihren Mund, er habe seine Satire geg[illegible] die Männer gekehrt und er beuge sich in Ehrfurcht [illegible] des Weibes Tugend, als dessen leuchtendes Vorbild [illegible]d Königin allen voranstrahle; es blieb dabei, was sie voraussa[illegible]g

„If you have damn'd the play, no power can save it,
Not all the wits of Athens, and of Rome,
Not Shakespeare, Jonson, could revoke its doom.“

XI.

Mrs. Margaret Farquhar.

Dem Dichter hatte Fortuna nicht gehalten, was ihr erstes vielversprechendes Lächeln ihm schmeichelnd vor die ehrbegierige Seele gezaubert; statt der ruhmerfüllten Zukunft waren bange Zweifel an seinem Können in seiner Seele aufgestiegen und mitten in dem tobenden Kampfe des Tages, angegriffen und gehöhnt auf der einen, über Gebühr erhoben auf der andern Seite, verlor er die naive Sicherheit des Dichters und tappte seinen Weg weiter. Zu diesen inneren Kämpfen gesellte sich der Ärger über zum großen Teil selbstverschuldetes Siechtum und der schwere Druck häuslicher Verhältnisse. Im Jahre 1703 ging der flatterhafte Jüngling, der so viel geliebt und sich nirgends gebunden hatte, in das Joch der Ehe. Die Dame, von der er sich hatte fesseln lassen wollen, war so grausam gewesen, ihn von sich zu weisen, einer andern war kein Mittel zu schlecht, um den verehrten Dichter und Menschen zu ihrem Gatten zu machen. Sein Unglück fließt nicht bloß aus der leidenschaftlichen Liebe seines eigenen Herzens, die ihn unter den erniedrigendsten Bedingungen um die Hand seiner Penelope betteln läßt, sondern auch aus der nicht minder leidenschaftlichen Liebe, die ein anderes Weib zu ihm hinzieht und dermaßen verblendet, daß sie sogar vor dem Betruge nicht zurückschreckt, nur um den angebeteten Mann an sich zu fesseln. Farquhar liebt unglücklich und wird unglücklich geliebt.

Wie Farquhar Ehemann wurde, ist schon in den ältesten Berichten zu lesen und überall wird die Geschichte in ganz

gleicher Weise erzählt. Eine Dame verliert ihr Herz an Farquhar. Sie weiß aber, daß er bei seinem flatterhaften und die Freiheit liebenden Naturell wohl kaum geneigt sein werde, nur gelockt von Schönheit und Jugend, in den heiligen Stand der Ehe zu treten. Sie sucht daher nach einem wirksameren Lockmittel. Hallbauer berechnet, daß Farquhar damals ein ganz hübsches Einkommen gehabt haben muß, aber er verstand es niemals, mit dem Gelde hauszuhalten, und es mag auch in London bekannt gewesen sein, daß er fast immer in Geldnöten war. Als kränklicher Mensch noch stets von Nahrungssorgen gequält sein und eventuell für Geld arbeiten müssen auf einem Gebiete, wo man der Stimmung nicht entbehren kann, schnell und auf Bestellung, das mag auch in einer keineswegs materialistischen Natur den Wunsch nach Behaglichkeit immer lauter werden lassen, und wenn Farquhar nun gar an die mit der Ehe beginnenden Sorgen dachte, so wird man es kaum verdammenswert finden, daß er sich durch die Aussicht auf ein großes Vermögen (£ 700 jährliches Einkommen) bestimmen ließ, ein Mädchen zu heiraten, das er nicht liebte, umsoweniger, als ja mit dem Korbe, den er sich bei seiner Penelope geholt hatte, für ihn jede Liebesheirat ausgeschlossen erschien. Durch diese Vorspiegelung und wohl auch durch die Eitelkeit, einer reichen Erbin Herz so ganz und gar gewonnen zu haben, wurde tatsächlich Farquhar in das Eheleben gedrängt, um kurz nach der Verheiratung zu erfahren, daß seine Margaret gar kein Vermögen besitze.

Er hat seine Gattin diesen Liebesbetrug nicht entgelten lassen und er behandelte sie mit jener zarten Rücksicht für andere, die wir an ihm schon kennen. Er hat ihr nie vorgehalten, welchen Jammer sie über ihn gebracht, selbst als die Sorgen immer drückender wurden und die Lebens- und Schaffenskraft des jungen Dichters immer mehr untergruben. Wenn die älteren Biographen ein Äußerung von ihm zitieren des Inhaltes, diese Ehe habe seine Lebenstage verkürzt, so vergessen sie nicht hinzuzufügen, dies beziehe sich lediglich auf die sich stetig mehrenden Sorgen, nicht aber auf das Verhältnis zu seiner Gattin, mit der er im besten Einvernehmen lebte. Kein einziger seiner Biographen, der überhaupt von der Ehe berichtet, ist an diesem Ereig-

nisse in Farquhars Leben vorübergegangen, ohne Worte der höchsten Anerkennung für seine edelmütige Haltung zu finden, und gewiß wird niemand diese in ihrer Schlichtheit ergreifende Geschichte lesen, ohne das Leid des warm und edel fühlenden Herzens dieses im Unglücke nur geläuterten „Lebemannes“ — gerade in seinem Zeitalter eine sympathische Ausnahme — mit innigem Anteil zu verfolgen.

Über die Persönlichkeit seiner Gattin wissen wir nichts weiter, als daß sie Margaret hieß und aus Yorkshire stammte. Als das Jahr seiner Vermählung haben wir 1703 angesetzt. Theophilus Cibber ist der erste, welcher das Datum angibt, und zwar indirekt. Nachdem er vorher erzählt hat, *The Stage Coach* sei sehr früh 1704 erschienen, sagt er weiter: „*Farquhar was now about a twelvemonth married.*“ Danach wäre die Vermählung anfangs 1703 gefeiert worden. Da auch Thomas Wilkes dieses Jahr annimmt und man sonst in den älteren Biographien gar kein Datum findet, aber auch keine Notiz, die mit der Annahme von 1703 in Widerspruch stände, so liegt kein Grund zum Zweifel vor.

Die nächste Folge seiner Verheiratung war ein Stocken seiner literarischen Tätigkeit. Vom Beginne des Jahres 1703 bis in die zweite Hälfte von 1705 hat er nichts Größeres geleistet. Dies mag wohl auch viele neuere Kritiker mitbestimmt haben, als sie *The Inconstant* 1703 oder gar 1704 und *The Twin-Rivals* 1705 auf der Bühne erscheinen ließen. Dadurch füllten sie die Lücke aus und konnten dann wie Leigh Hunt sagen: „*Our author's dramatic productions keep a remarkable regularity of race with the dates of the years.*“ Nur schade, daß das Leben so wenig Wert auf Regelmäßigkeit und ununterbrochene Aufeinanderfolge legt. Wie schön und leicht faßlich es auch wäre, wenn Farquhar jedes Jahr sein Stück geschrieben hätte, das Schicksal meinte es nicht so gut mit ihm und uns — und die Lücke läßt sich einmal nicht ausfüllen.

Über das erste Jahr seines Ehelebens ist uns gar nichts bekannt; im folgenden Jahre hatte er die Absicht, sich als Offizier an Marlboroughs Feldzuge zu beteiligen, der etwa im Mai 1704 begann. Dies geht aus folgenden Versen eines 1704 erschienenen Pamphlets *The Trial of Skill, or a New Session of the Poets* hervor:

„And I can't but applaud the resolve you have ta'en,
In the present employ which you chuse,
For, it's nobler in red to make a Campaign
Than to butcher an innocent Muse.“

Es scheint aber nicht, daß er diesen Entschluß ausgeführt hat. Gerade 1704 ist ja ein denkwürdiges Jahr in der Geschichte des Erbfolgekrieges, darum wäre seine Teilnahme an dem Feldzuge von ihm selbst oder anderen wenigstens berührt worden. Da dies nicht geschehen ist, blieb es wohl nur beim guten Willen; wahrscheinlich gestattete ihm der Zustand seines Körpers nicht mehr, die Strapazen einer Kampagne mitzumachen, und man verwendete ihn in seinem Berufe zu anderen Zwecken, z. B. zum Rekrutenwerben.

Im Jahre 1704 kam unser Dichter (nach Thomas Wilkes) auch nach Dublin, wo er bei seinem Bruder, einem Buchhändler in Castle Street, wohnte. Lediglich zu dem Zwecke, seine Freunde zu sehen, dürfte er aber sein Heimatland kaum aufgesucht haben. Er hoffte vielmehr, in Dublin seine Werke auf Subskription herausgeben zu können, wobei ihm sein Bruder vermöge seines Berufes besonders behilflich sein konnte. Aber das Projekt fand wenig Anklang, er mußte es fallen lassen, und um doch nicht mit leeren Händen zurückzukehren, folgte er dem Rate seiner Freunde und trat in einer zu seinen Gunsten gegebenen Benefizvorstellung als Sir Harry Wildair in *The Constant Couple* auf. Diese Vorstellung trug ihm £ 100, aber keinen schauspielerischen Erfolg ein; höchstens durfte er sich rühmen, vor dem Herzog von Ormond, dem Statthalter von Irland, gespielt zu haben, der durch seine Anwesenheit den Dichter ehren wollte, welcher als Offizier die Erlaubnis zum Auftreten bei ihm hatte einholen müssen.

XII.

The Stage Coach und Barcelona.

War es Farquhar auch nicht gelungen, eine Gesamtausgabe seiner Werke in Dublin zustandezubringen, so erschien doch noch im Jahre 1704 sowohl in der irischen als

auch in der englischen Hauptstadt seine neueste Schöpfung *The Stage Coach* im Drucke. Aber diese Farce ist erstens keine Originalarbeit, zweitens in Gemeinschaft mit Peter Motteux verfaßt und endlich nicht von besonderem Werte, so daß trotz dieser Publikation der kurz vorher ausgesprochene Satz seine Geltung behält, daß Farquhar von seiner Verheiratung bis zur zweiten Hälfte 1705 nichts Größeres geleistet hat.

Als Datum für das Erscheinen des ersten Druckes dieser Farce gibt Theophilus Cibber „sehr früh 1704" an (wie Ware): spätere Biographien, wie z. B. die *Biographia Dramatica* und *Dunham*, entscheiden sich für 1705, wahrscheinlich, weil sie das im *British Museum* befindliche Exemplar, einen Quartband, bei Bragg verlegt und mit der Jahreszahl 1705 versehen, für den ältesten Druck halten.

Ein Vergleich mit den Daten der ersten Aufführung spricht für 1704: Thomas Wilkes sagt nämlich, die Farce sei sehr früh 1704 gegeben worden, und Genest präzisiert dies. Nach seinen Quellen fand die Première am 2. Februar 1704 am Lincoln's Inn Fields-Theater statt, nachdem an demselben Abend vorher *Country Wit*, ein Lustspiel von Crowne, zur Aufführung gelangt war. Der Theaterzettel lautete: *Country Wit with the last new Farce of the Stage-Coach.*

Wurde aber das Stück im Februar 1704 aufgeführt, so ist es höchst wahrscheinlich noch 1704 gedruckt worden. Die Besetzung entnimmt Genest einem Drucke, da er sie auf dem Zettel nicht gefunden, gibt aber leider nicht an, aus welchem Jahre der Druck stammt. Sie war folgende:

Nicodemus Somebody	— Dogget
Captain Basil	— — — Both
Fetch	— — — — Pack
Tom Jolt	— — — — Trout
Macahone	— — — Tattnel
Micher	— — — — Freeman
Isabella	— — — — Mrs. Prince
Dolly	— — — — — Mrs. Hunt.

Zum erstenmale haben wir Gelegenheit, ein Farquharsches Stück auf dem Lincoln's Inn Fields-Theater zu sehen.

Wir werden das aber kaum als die Einlösung des von Farquhar in der *Preface* zum *Inconstant* gegebenen Versprechens auffassen dürfen, sein nächstes Stück diesem Theater zu senden, schon darum nicht, weil wir als sein nächstes Stück *The Twin-Rivals* betrachtet haben, welches wiederum am Drury Lane-Theater aufgeführt wurde; ferner wird doch wohl nicht einmal Farquhar selbst diese Farce seinen Originalprodukten an die Seite gestellt haben. Die Erklärung liegt vielmehr darin, daß der Mitarbeiter Farquhars seine Stücke gewöhnlich auf der andern Bühne aufführen ließ.

Dieser Mitarbeiter heißt Peter Anthony Motteux, ein Franzose von Geburt (1660 zu Rouen geboren), welcher nach der Aufhebung des Ediktes von Nantes mit vielen anderen Franzosen nach England kam und, nachdem er sich zuerst ausschließlich mit dem Verkaufe von Kolonialwaren befaßt hatte, seit 1692 auch eine literarische Tätigkeit zu entfalten begann, welche bald sehr ausgedehnt wurde. Große Verdienste erwarb er sich als Übersetzer (Rabelais, Cervantes), als welcher er ebenso wie als dramatischer Dichter eine Meisterschaft über die Sprachen besonders Englands und Frankreichs und eine Fruchtbarkeit zeigte, die ihn zu einem der geschätztesten Literaten machten. Farquhars Bekanntschaft mit ihm datiert schon aus früherer Zeit, denn Motteux war es, wie wir wissen, der die Prologe zu den zwei früheren Stücken unseres Dichters geschrieben. Diese Mitarbeiterschaft Motteux' bezeugen die ältesten *Memoirs*, und wenn die Drucke auch gewöhnlich nur Farquhar als Verfasser nennen, so besteht doch kein Zweifel, daß die Tatsache richtig ist. Zurückgreifend auf die Anspielung im Prolog zum *Inconstant*, können wir, wenn dieselbe wirklich auf unsere Farce geht, annehmen, die Idee zu diesem Stücke sei schon im Jahre 1702 dagewesen, vielleicht auch schon ein Teil der Ausarbeitung. Wann auch immer das Stück geschrieben wurde, nach dem bisher Ausgeführten ging es im Februar 1704 über die Bretter und erschien wahrscheinlich schon kurze Zeit darauf in demselben Jahre in Druck. Wie oft es nacheinander gegeben wurde und mit welchem Erfolge, erfahren wir aus Genest nicht, der nur kurz erklärt: „*This is a pretty good Farce in one act.*" Cibber sagt: „*It has always given*

satisfaction." Thomas Wilkes weiß von einem *Run* von zehn Abenden zu berichten. Derselben Quelle entnehmen wir, daß die Farce wenige Jahre nach des Autors Tode im Lincoln's Inn Fields-Theater wieder aufgeführt und achtzehn Abende nacheinander mit großem Beifall aufgenommen wurde. Die Dedikation an Samuel Bagshaw bringt ebenso wenig Neues wie der Prolog. Der Epilog verteidigt die Dichter gegen den Vorwurf der *„poor language"* und der schlechten Ausstattung. Natürlichkeit in Sprache und Kleidung ist die Losung: *„It argues a strange ignorance to call every thing foolish that is natural."* In der Theorie wirklich sehr hübsch! Im allgemeinen scheint *The Stage Coach* ein besseres Schicksal gehabt zu haben als seine Vorläufer. Dogget war eine der tüchtigsten Kräfte an Bettertons Theater und *„his greatest success was in characters of lower life — in songs, and particular dances too of humour he had no competitor"* (Colley Cibber). Booth, der Darsteller des Captain Basil, war als Tragöde einer der ersten Künstler und besonders sein wohlklingendes Organ, sein verständnis- und gemütsvoller Vortrag werden übereinstimmend gerühmt; in der Komödie trat er seltener auf; Pack war besonders als Sänger in weiblichen Rollen geschätzt, zu deren Darstellung der *„smock-faced youth"* von Natur aus vorzüglich geeignet war. Diesen drei hervorragenden Kräften gelang es wahrscheinlich, der Farce zu einem großen Erfolge zu verhelfen, der übrigens bei einem Stücke dieser Art gerade damals viel leichter zu erzielen war.

The Stage Coach ist eine Bearbeitung des Stückes *Les Carosses d'Orléans* von Jean de la Chapelle, welches 1681 bei Jean Ribon in Paris erschien. Der an anderem Orte durchgeführte Vergleich von Original und Kopie zeigt, daß die beiden Bearbeiter keine neue Dichtung geschaffen, sondern sich sehr streng an die Vorlage gehalten haben. Farquhar hat die Hauptarbeit geleistet, das beweist der Dialog und die strenge Selbstkritik gegenüber der eigenen Neigung nach derb-komischen Episoden, die gerade der Entwicklungsstufe der *Twin-Rivals* eigen und bei Motteux nie zu beobachten ist.

In der Entwicklungsgeschichte unseres Dichters gehört die Arbeit jener Periode an, da er sich von der englischen

Ungebundenheit und der irischen Ausgelassenheit und Originalität bereits ziemlich weit entfernt hat und, der französischen Regelmäßigkeit und Einfachheit zustrebend, auch in Sprache wie Sittenschilderung statt der ungebundenen, bisweilen rohen Natur die raffinierte, andeutende und pikante Manier vorzieht. *The Stage Coach* zeigt in der Bearbeitung eine interessante Analogie zu der des *Inconstant*. Beidemal ist er darauf aus, zu vereinfachen, das zu üppig rankende Strauchwerk zu beschneiden, mit der französischen Schere den wilden englischen Garten in einen zierlichen regelmäßigen *jardin* zu verwandeln. Daß er bei Fletcher zur Schere greift, würde uns nicht wundern, aber durch Vermittlung Motteux' muß ihm gerade ein Franzose in die Hände geraten, der, in diesem Stücke dem heimatlichen Zwinger entsprungen, auf dem Wege nach dem freien England von einem Engländer wieder zurückgeführt wird in den Käfig, welchen der Sohn Albions freiwillig aufsucht.

Auf denselben Wegen begegnen wir dem Dichter ein Jahr später. Wir wissen es von ihm selbst, daß er 1705 noch Offizier ist, ebenso steht die Tatsache fest, daß er schon 1704 die Absicht hatte, mit Marlborough ins Feld zu ziehen und seinen Posten auch in ernsten Zeiten auszufüllen, wie es andrerseits fast unzweifelhaft ist, daß es nicht dazu kam. Hinderte ihn sein siecher Körper daran, selbst kriegerische Lorbeeren zu pflücken, so wollte er der Vergil seines Volkes werden und herrliche Waffentaten in unsterblichem Liede verewigen. Das Drama, zumal das Lustspiel, hatte in der Literatur noch nicht das volle Bürgerrecht erworben, und wer als Dichter von Gottes Gnaden gelten wollte, mußte seinen Befähigungsnachweis in lyrischen und epischen Dichtungen erbracht haben. Besonders das Epos erfreute sich damals in ganz Europa der größten Wertschätzung, und wie grimmig auch der Streit zwischen den Kunstrichtern im England und Deutschland des 18. Jahrhunderts tobte, vor der Überlegenheit des Epos neigten sie sich in gemeinsamer Verehrung; der Seitenblick, den sie auf das Theater warfen, drückte noch immer etwas von jener Verachtung aus, mit der man früher den fahrenden Komödianten angesehen hatte. Auch die Zeitgenossen hatten es alle mit den höheren Dichtungsarten versucht und dort ging es ja

so fein und geregelt zu, mit unumschränkter Autorität herrschten dort die französischen Gesetzgeber, auf dem Wege zur gallischen Gesetzmäßigkeit war dies der nächste Schritt. So versuchte sich denn Farquhar auch als Heldensänger, zumal sich ihm im Jahre 1705 wirklich ein poetischer Verherrlichung nicht unwürdiger Gegenstand darbot. Hier sei nur kurz erwähnt, daß er Charles Mordaunt Grafen von Peterborough und dessen Waffentaten vor und in Barcelona in einem *Barcelona* betitelten Epos in sechs Canti verherrlichte. Näheres darüber in des Verfassers Aufsatz *George Farquhar als Epiker,* veröffentlicht in der Jakob Schipper gewidmeten Festschrift (Wiener Beiträge zur englischen Philologie, 1902). *Barcelona* ist kein Treffer. Die Analyse des Stückes lehrt, das Lyrische sei Farquhars Stärke nicht, der Natur stehe er kalt und gleichgültig gegenüber und im Epischen sei er über die Regeln der Franzosen nicht hinausgekommen und habe so mit großer Mühe seinen natürlichen Stil verdorben, ohne durch dieses Opfer auch nur einen Sitz auf jenem Parnaß zu erkaufen, der ihm damals erstrebenswert dünkte. Das Epos ist zwei bis drei Jahre nach Farquhars Tode von des Verblichenen Freunden veröffentlicht worden, der Dichter erlebte also zum mindesten keine Enttäuschung, die letzten Jahre seines Lebens brachten ihm vielmehr auf dem Gebiete des Dramas, dem er sich wieder zuwandte, großartige Erfolge. Das erste der beiden erfolgreichen Stücke ist *The Recruiting Officer.*

XIII.

The Recruiting Officer.

a) Äußere Geschichte.

Den schon früher zitierten von D'Israeli aufgefundenen Notizen Lintotts (Nichols, *Literary Anecdotes,* vol. VIII, p. 296) entnehmen wir, daß der Buchhändler am 12. Februar 1705 an Mr. Farquhar für den *Recruiting Officer* 16 £ 2 *s.* 6 *d.* ausbezahlte. Nach unserem Kalender ist 1706 statt 1705 einzusetzen und der sich daraus ergebende Schluß, daß die erste Buchausgabe unseres Dramas im Jahre 1706 erschien, stimmt auch tatsächlich mit den von den meisten

Biographen gebrachten Daten überein. Der im *British Museum* befindliche älteste Druck (4°) bringt zwar keine Jahreszahl, wohl aber den Namen Lintott und scheint auf das Jahr 1706 zurückzugehen. 1705 in der *Biographia Britannica* ist ein augenscheinlicher Irrtum, Wares und Giles Jacobs Ansatz 1707 ist ganz unglaubwürdig. Wie im folgenden gezeigt werden soll, fand die Première des *Werbeoffiziers* am 8. April 1706 statt; selbst wenn man also annehmen wollte, was sehr unwahrscheinlich ist, daß die obgenannte Summe eine Vorausbezahlung für ein damals noch nicht vollständig fertiges Stück war, kurze Zeit darauf hatte Lintott jedenfalls das Manuskript in Händen, und daß er bei dem großartigen Erfolge, den das Lustspiel auf der Bühne erzielte, mit dem Drucke fast ein Jahr lang gewartet haben sollte, ist direkt ausgeschlossen.

Aber, könnte man einwenden, wenn auch Ware-Harris und Giles Jacob über das Datum der ersten Aufführung schweigen, vielleicht versetzen sie auch diese in das Jahr 1707, wie es wirklich von einigen älteren Biographen geschehen ist, z. B. von Chetwood. Dem steht die bestimmte Angabe von Genest entgegen, welcher sich übrigens auf eine Äußerung des Dichters selbst stützen kann, der in der Widmung *„to all friends round the Wrekin"* sagt: *„Mr. Rich . . . has desired me to acquit him before the world of a charge which he thinks lies heavy upon him, for acting his play on Mr. Durfey's third night."* Aus folgenden Anspielungen erfährt man, daß es sich um Durfeys Stück *The Wonders in the Sun* mit dem Nebentitel *The Kingdom of Birds* handle. Da es nun feststeht, daß dieses am 5. April 1706 zum erstenmal aufgeführt wurde, so ist sein *Run* am 8. April durch die *Werber* unterbrochen worden.

Die *Werber* besorgten ihr Geschäft vortrefflich, dem Dramatiker, dem das Publikum in der letzten Zeit fast untreu geworden war, führte ihr lustiges Treiben zehn Abende nacheinander (nach Thomas Wilkes fünfzehn) Rekruten in Massen zu. Freilich Rekruten im strengsten Wortverstande waren die meisten der Zuschauer nicht, sie hatten schon einmal sich um die Fahne Farquhars geschart, als ihn bei seiner Werbung ein *„spark just come from France"* tatkräftigst unterstützt hatte, aber mit der Zeit waren sie wieder aus-

gerissen, denn der alte Zauber war geschwächt, und um sie wieder zurückzubannen, bedurfte es tüchtiger Kräfte, wie sie nur der Werbedienst entwickelt. Seitdem der Jubel über *The Constant Couple* verklungen war, hatte kein Farquhar-Stück im Drury Lane-Theater einen so durchschlagenden Erfolg wie *The Recruiting Officer*. Rich hatte aber auch seine besten Kräfte ins Treffen geführt. Wilks gab den Captain Plume, Captain Brazen wurde von Cibber dargestellt. Dafür, daß Estcourt ein ausgezeichneter Kite war, haben wir das Zeugnis Steeles, welcher einer späteren Aufführung des Stückes (25. Mai 1709) beiwohnte, über die er im *Tatler* (Nr. 28) schreibt: „*There is not, in my humble Opinion, the Humour hit in Sergeant Kite, but is admirably supplied by his* (Estcourts) *Action. If I have Skill to judge, that Man is an excellent Actor.*“ . . . Einige Zeilen früher heißt es: „*Estcourt's proper Sense and Observation is what supports the Play.*“ Silvia fand eine ausgezeichnete Interpretin in Mrs. Oldfield, „*whose name appears not in the Dramatis Personae before any other Comedy of our author's earlier than this*“ *(Biographia Britannica)*. Auch sonst begegnen wir meist Kräften, die in Farquhar-Stücken sich des öfteren bewährt hatten:

Bullock — — — — —	Bullock
Worthy — — — — —	Williams
Costar-Pearman — — — —	Norris
Thomas Appletree — — —	Fairbank
Melinda — — — — —	Mrs. Rogers.

Der Darsteller des Balance, Mr. Keen, gehörte gleichfalls zu den besseren Mimen und Mrs. Mountford, welcher die Rolle der Rose übertragen wurde, reichte in ihrem Können zwar nicht an ihre berühmte Mutter heran und ist auch mehr durch ihre persönlichen Schicksale als durch ihre schauspielerischen Leistungen bekannt (Beziehungen zu Booth, Scheidung wegen Untreue mit Mr. Minshull, Ausbruch des Wahnsinns bei ihr, spielt als Wahnsinnige einmal die Ophelia), doch ihren zwar dankbaren, aber auch recht heiklen Part soll sie zu voller Wirkung gebracht haben.

Wenn Thomas Wilkes über einen *Run* von 15 Abenden berichtet, so ist das wohl darauf zurückzuführen, daß das

lebensvolle Stück auch nach den ersten zehn Abenden noch im selben Jahre häufig über die Bretter ging. Besonders erwähnenswert ist seine Aufführung am 16. September 1706. Da wurde es nämlich in Bath im Beisein mehrerer hochgestellter Persönlichkeiten in einer Art Galavorstellung gegeben, und da gerade an jenem Tage in Bath die Nachricht von dem Siege eintraf, welchen Prinz Eugen nach seiner Vereinigung mit dem Herzog von Savoyen über die französischen Generale Marsin, den Herzog von Orléans und La Feuillade vor Turin errungen hatte, fügte Estcourt zu dem Liede (II, 3) folgende Strophe hinzu:

„The noble Captain Prince Eugene
Has beat French, Orleans and Marsin,
And march'd up and reliev'd Turin —",

um mit dem Refrain der früheren Strophen zu schließen:

„Over the hills and far away."

Dem Drury Lane-Theater half dieses Zugstück über eine Saison hinweg, deren einzige erfolgreiche Novität es bedeutet. Gerade damals war der Konkurrenzkampf zwischen den beiden Theatern besonders lebhaft entbrannt. Die letzte größere Schöpfung Farquhars, die *Twin-Rivals*, waren für Rich im ganzen kein Erfolg gewesen, die nächste Saison brachte wohl sieben Novitäten, aber keine schlug ein wie Rowes *Fair Penitent*, das den einzigen, aber großen Triumph der Saison am Lincoln's Inn Fields-Theater bezeichnet. Steele bemüht sich wohl, Rowe in der „sittlichen" Komödie den Rang abzulaufen, aber an seinem *Lying Lover* vermag das Publikum des Drury Lane-Theaters in der nächsten Saison keinen Gefallen zu finden, erst Cibber gelingt es ein Jahr später, durch *The Careless Husband* den Glanz dieser Bühne aufzufrischen, und Mrs. Oldfield erringt als Lady Betty Modish ihren ersten großen Erfolg. Lord Morelove, *„the first lover in English comedy, since licentiousness possessed it, who is at once a gentleman and an honest man"* (Doran, p. 101), wie Lady Ease, *„a virtuous, married woman"* (ebendaselbst), erwärmen auch die Besucher dieses Theaters für das Moralische.

Betterton will aber seit der *Schönen Büßerin* das Glück nicht mehr lachen. In seinem Unmute wirft er das Theater-

scepter hin, überträgt seine Lizenz an Vanbrugh und übersiedelt im April 1705 in das von letzterem erbaute Haymarket-Theater, um als erster Tragöde, der Direktionssorgen ledig, ein ruhigeres Dasein führen zu können. Da muß denn Rich in der Saison 1705/1706 alle Kräfte anspannen, damit das neue Unternehmen ihn nicht aus dem Felde schlage. Die ersten Anfänge der Vanbrughschen Bühne waren allerdings nicht geeignet gewesen, Rich besonders zu beunruhigen.

Ja es ging dort sogar so schlecht, daß Versuche gemacht wurden, die Wiedervereinigung beider Gesellschaften herbeizuführen, die freilich zu keinem Resultate führten. Auch Farquhar nimmt Stellung jenen Bemühungen gegenüber, er ist für das Bestehen beider Unternehmungen, damit edler Wetteifer die Kräfte anrege. Darauf bezieht sich das Gedicht, betitelt *A Prologue on the proposed Union of the two Houses* (Wilkes' Ausgabe, vol. III, p. 177). Farquhars Prolog wurde nach Genest am 22. Juni 1706 gesprochen und aus seinen kecken Zeilen spricht die frohe Zuversicht auf den Sieg des durch den *Recruiting Officer* wesentlich gestärkten Theatre Royal.

Bald aber änderte sich die Sachlage völlig. Vanbrugh, ärgerlich über das Fehlschlagen der Hoffnungen, welche er auf seine *Confederacy* und *The Mistake* gesetzt hatte, übertrug seine Lizenz an Swiney, welcher sich mit Rich dahin einigte, daß alle Schauspieler vom Drury Lane-Theater, welche sich dem neuen Theater verpflichten wollten (bis auf Cibber), ungehindert sofort ihre alten Stellungen verlassen durften. Die meisten gingen tatsächlich hinüber, so Wilks, Mills, Johnson, Bullock, Keen, Mrs. Oldfield, Mrs. Rogers, endlich nach längerem Streite zwischen den beiden Direktoren auch Cibber. So hatte sich das Kräfteverhältnis zwischen den beiden Bühnen wesentlich verschoben, wenigstens was das Lust-, Schau- und Trauerspiel betrifft, gab es am Theatre Royal fast keine brauchbaren Darsteller. Als daher in der neuen Saison am 24. Oktober 1706 von der *Deserted Company of the Theatre Royal* im *Dorset Garden* der *Recruiting Officer* neuerlich aufgeführt wurde, war die Besetzung eine recht klägliche und die berühmte Sopranistin Katharine Tofts mußte englische und italienische Lieder und einzelne Tänze einfügen, damit wenigstens ein Teil der früheren

Wirkung erzielt werde. Natürlich ließ sich das Haymarket-Theater das Zugstück nicht entgehen und am 14. November 1706 bewährt es auch dort seine Anziehungskraft dank der alten Besetzung (Wilks, Cibber, Oldfield, Rogers) und der Tüchtigkeit der neuen Kräfte (Kite-Mr. Pack: Worthy-Mr. Mills; Melinda-Mrs. Porter; Rose-Mrs. Bicknell). Trotz seines kläglichen Ensembles wollte sich aber Drury Lane diese Herausforderung nicht bieten lassen, sondern kündigte für den 30. November eine Reprise des Stückes an mit dem Beisatze: „*The true Serjeant Kite is performed at D. L.*“ (Estcourt war nämlich noch an dieser Bühne, fast der einzige bessere Mime). Auch nach der Vereinigung beider Gesellschaften im Jahre 1708 griff man immer wieder auf unser Stück zurück, und wenn es auch nicht, wie entzückte Kritiker verkündeten, zu den unvergänglichen Repertoirestücken der englischen Bühne gehört, sondern schon Doran 1865 sagen muß (p. 10): „*We may not expect to see its revival*“, so konnte noch 1775 Thomas Wilkes erklären: „*It is and probably will continue to be one of the standard amusements of the Theatre.*“

Es ist eine Zeit des Überganges, des Brodelns und Gärens. Das Alte zeigt nunmehr die blasse Totenfarbe, noch hat sich aber nichts Neues lebensstark und kräftig entwickelt und in diese Zeit der Ungewißheit, welche auch in der äußeren Gestaltung der Theaterverhältnisse zum Ausdruck kommt, tritt Farquhar und wirbt neuerlich um die Gunst des Publikums. Vanbrugh sucht vergebens durch die alte „*licentiousness*“ zu wirken, an Steeles, Cibbers und Addisons sentimentale Moralität kann man sich nur schwer gewöhnen, der schlaue und geschäftskundige Rich sucht über diese Zeit der neuen Geschmacksbildung hinwegzukommen, indem er singen und tanzen läßt — und nach Farquhars Lustspiel greift, welches so recht für diese Übergangsstimmung des Publikums geschaffen ist. Farquhar ist eine viel zu gesunde und sinnliche Natur, als daß er an dem Moralisieren der neuen dramatischen Propheten aufrichtigen, herzlichen Gefallen finden könnte — ebenso ergeht es dem Publikum. Farquhar hat aber dabei einen viel zu gesunden sittlichen Kern, als daß er das Unzüchtige, Zügellose und Obszöne um seinetwillen suchte; er ist

zwar derb, aber nicht unsittlich, er deutet nicht an und verhüllt nicht mehr, er sagt offen heraus, was er gesehen und erfaßt hat, aber mit einer so anmutenden Natürlichkeit, daß man ihm selbst vom moralischen Standpunkte aus nicht zürnen kann. Er hält meist instinktiv die richtige Mitte ein zwischen der langweiligen Heuchelei der Übersittlichen und Hypersentimentalen und der sei es rohen, sei es raffinierten Freude am Gemeinen und Obszönen, kurz, er ist natürlich: darin liegt das Geheimnis seines Erfolges bei den ersten wie seiner Mißerfolge bei den letzten Stücken, in denen er sich von der Natur entfernt hatte, um theoretische Grillen zu fangen.

Hier steht er völlig auf dem Boden der Wirklichkeit. Persönliche Erlebnisse sind es, aus denen er die Anregung zu dem Stücke geschöpft hat, persönliche Erlebnisse und Bekanntschaften, die er darin verwertet hat. Zu diesem Reize des Selbsterlebten, das die Reproduktion immer lebendiger und wirksamer macht, tritt hier noch der des Neuen und Originellen. Der *Recruiting Officer* ist das erste englische Stück, welches das Soldatenleben, speziell die Werbung, behandelt und indem es auf dem Lande spielt, mitten unter Kleinstädtern und Bauern, gehört es auch zu den ältesten Bauerngeschichten. Dieses Milieu, der frische Erdgeruch des Bodens von Shropshire und die leichte Art des Soldaten lassen denn auch die Ungezwungenheiten, ja Derbheiten in der Sprache und in den Vorgängen viel natürlicher erscheinen und benehmen ihnen das Odiose, welches ihnen anhaftet, wenn wir sie aus dem Munde von Mitgliedern der besten Gesellschaft hören oder in deren Handlungen betätigt finden.

Im Jahre 1763 erinnerte sich eine alte Dame, vor mehr als einem halben Jahrhundert Farquhar als Werbeoffizier in Shrewsbury getroffen zu haben. „*A letter to Bishop Percy, bound up in Haslewood's copy of Jacob's ‚Poetical Register' in British Museum mentions an old lady*" etc., belehrt uns der Farquhar-Artikel im *Dictionary of National Biography*. Farquhar selbst bestätigt das Faktum in der Dedikation unseres Dramas, welches allen Freunden „*round the Wrekin*" gewidmet ist. Er war offenbar im Jahre 1705 („*some time ago*" in der Dedikation, Lintotts Rechnung,

Premièren-Datum) in Shrewsbury, dem Hauptorte von Shropshire oder Salop (Wrekin ist ein über 300 Meter hoher Hügel inmitten der Grafschaft), und fand dort eine so freundliche Aufnahme, daß das Geschäft des Werbens, welches gemeiniglich zu den peinlichsten gehört, für ihn zum größten Vergnügen der Welt wurde. Diesen lieben Freunden dankt er in der Widmung und bringt ihre Gesundheit aus. Ihnen gegenüber verteidigt er sich aber auch gegen den Vorwurf, als hätte er die genossene Gastfreundschaft übel vergolten, indem er der Stadt Stoff zum Lachen gab auf Kosten der *Country Gentlemen*. Wohl gibt er zu: „*Some little turns of humour that I met with almost within the shade of that famous hill, gave the rise to the comedy*", aber er fügt hinzu: „*I was to write a comedy, not a libel.*"

Keinem Zweifel unterliegt es jedoch und wird auch von ihm nicht in Abrede gestellt, daß er ganz bestimmte Persönlichkeiten im Auge hatte, als er die Charaktere dieses Lustspiels schuf. Er selbst nennt freilich keine Namen, aber Wilkes sagt in seinen *View of the Stage*: „*The hint of this character (Kite) was furnished by a serjeant in the regiment to which Farquhar belonged; his real name was Jones*", und von Thomas Wilkes (1775) erfahren wir: „*The character of our author's worthy friend, Justice Ballance, was drawn for Alderman Gosnell of Shrewsbury, and Silvia for his daughter, and that of Serjeant Kite was taken from a Serjeant in his own regiment.*" Die *Biographia Dramatica* irrt entschieden, wenn sie meint, das Stück sei in Shrewsbury geschrieben worden. Es entstand zweifelsohne (Dedikation) in London nach der Rückkehr des Dichters dahin; was aber dort weiterhin über die Vorbilder zu den Hauptcharakteren gesagt wird, geht auf die älteste bisher zugängliche Quelle zurück und hat besonders darum erhöhten Anspruch auf Glaubwürdigkeit. Es ist nämlich der Abdruck einer schriftlichen Notiz, welche ich im zweiten Bande der Farquhar-Ausgabe von 1718 im *British Museum* gefunden habe und welche folgendermaßen lautet: „*The Recruiting Officer was drawn from original characters. Justice Balance was Mr. Berkeley, then Recorder of Shrewsbury. — Justice Scale is Mr. Hill of the same town. Mr. Worthy is Mr. Owen of Rhuseton (?)* (nach der *B. Dr.* Russason zu lesen). *Captain Plume — Farquhar*

himself . . . Melinda — Miss Harnage, of Betsadune (*B. Dr.* Balsadine *near the Wrekin*). *Silvia — Miss Berkeley, daughter to the Recorder of Shrewsbury. The Story was the invention of the Author. Vide Tatler notes — Nr. 20.*"

Was Farquhar nun aus diesem Material geschaffen, wie er es verstanden, das Geschaute und Beobachtete in künstlerische Form zu gießen, welche Geschichte er als Rahmenerzählung für die Charaktere erfunden, das soll die folgende Analyse des Stückes lehren. Über die Dedikation ist nur noch nachzutragen, daß wir über den Streit zwischen Durfey einer- und Rich-Farquhar andrerseits mehr erfahren. Durfey wollte den *Run* seines Stückes nicht durch die Première des Farquharschen unterbrechen lassen, mußte sich aber schließlich doch fügen. Endlich teilt der Dichter mit Stolz mit: „*The Duke of Ormond encouraged the author. and the Earl of Orrery approved the play. My recruits were reviewed by my general* (ersteren) *and my colonel* (letzteren) *and could not fail to pass muster.*"

Der Prolog führt in anmutiger Form einen originellen, ja etwas zu bizarren Gedanken aus. Der schlaue Ulysses tritt uns als ältester Werbeoffizier entgegen, der es durch seine List fertigbringt, den in Weiberkleider gesteckten Achill zu gewinnen, welcher später das Schicksal Trojas entschied. Durch die Werbung des Ulysses wurde also die schöne Helena zurückerobert.

Wenn man nun um eines schönen Weibes willen sogar um Könige zu werben kein Bedenken trug und sich nicht scheute, alle Listen anzuwenden, dürfen wir für so viele Helens nicht alles wagen? Wenn sich der blinde Homer für die Schönheit des einen Weibes so begeistern konnte, welches Entzücken muß den Dichter erfassen und zum Schaffen anspornen, sieht er allabendlich so viele Schöne seine Schöpfungen bewundern!

b) Analyse.

Erster Akt.

Karl Stephanie der Jüngere sagt in der Vorrede zu seiner Bearbeitung des *Recruiting Officer*: „Wird man mein Lustspiel als ein vielfaches Gemälde aus dem gemeinen

Leben betrachten, worin jede Person mit kenntlichen Zügen gezeichnet sein muß, und nicht nur eine Hauptfigur hervorstechen soll: so hat man den richtigen Augenpunkt gewählt.“ Auf diesen Standpunkt müssen wir uns auch bei der Würdigung des Originals stellen. Farquhar war es diesmal nicht so sehr darum zu tun, eine einheitliche geschlossene Handlung auf Grund der gegebenen Charaktere sich vor unseren Augen vollziehen zu lassen. Wohl setzte er auch diesmal seine erfindungsreiche Phantasie in Kontribution, durch ein Gewirre sich kreuzender Handlungen und lebhaftes Intrigenspiel die Aufmerksamkeit des Zuschauers immer wach zu erhalten und ihm angenehme Zerstreuung zu bieten, aber die Hauptsache bleibt die Ausführung des Gemäldes selbst. Als Farquhar den *Recruiting Officer* schrieb, beseelte ihn die Absicht, uns ein Bild von dem Leben und Treiben der Werber in einer kleinen Stadt zu entwerfen, die innerhalb dieser Kreise herrschenden Anschauungen, ihre Lebensweise, ihre Werbetätigkeit uns vor Augen zu führen, ohne dabei zu generalisieren oder allgemeine Typen zu schaffen, sondern, innerhalb dieser Berufssphäre wiederum scharf differenzierend, das Persönliche der einzelnen Charaktere herauszugreifen und darzustellen. Naturgemäß muß er dabei das Verhältnis der Bevölkerung zu diesen Eindringlingen klarlegen und das Verhalten der Ortsbehörden ihrem Tun gegenüber beleuchten, so daß das ursprünglich als militärisches Gemälde gedachte Bild eine wesentliche Stoffbereicherung erfährt und das Leben und Treiben in der Kleinstadt und auf dem Lande veranschaulicht, wodurch das Ganze ein bedeutenderes soziales Interesse gewinnt, indem Land und Stadt einander in dem Sinne von gesund und faul gegenübergestellt werden. Von besonderem Werte sind demnach die Szenen, welche in ihrer Gesamtheit jenes Gemälde darstellen. Die Handlung, respektive die Handlungen selbst haben geringeren Anspruch auf unser Interesse.

Diese seien zunächst analysiert. Farquhar behandelt wieder einmal das auch von ihm schon des öfteren variierte Thema von dem Wirken anziehender und abstoßender Kräfte zwischen den Seelen zweier Liebenden. Plume, der als Werbeoffizier nach Shrewsbury kommt, wo er von früher her bekannt ist, wird von Silvia, der Tochter des eben vom Lande

in die Stadt zurückgekehrten Friedensrichters Balance, indirekt eingeladen, den alten Herrn zu besuchen: Silvia hat nämlich die Absicht, welche sie auch ihrer Cousine Melinda gegenüber ganz unverhohlen ausspricht, den von ihr geliebten Offizier, von dessen Gegenliebe sie überzeugt zu sein glaubt, diesmal nicht mehr ohne Gefährtin in die weite Welt ziehen zu lassen. Sie weiß zwar, daß Plume keine beständige Natur ist, ja sie bringt sogar in Erfahrung, daß der Knabe, welchen die „Molly vom Schlosse" eben zur Welt gebracht hat, Plumes Kind ist, aber weit entfernt davon, eifersüchtig zu sein und Szenen zu machen, schickt sie vielmehr der Wehemutter zehn Guineas auf Kleider für das Baby und bietet sich als Patin an.

Ein Streit, in den sie mit ihrer durch den Anheimfall einer reichen Erbschaft plötzlich sehr zimperlich und preziös gewordenen Cousine Melinda gerät, bringt die Handlung ins Rollen. Um sich für den ihr von Silvia vermeintlich angetanen Schimpf zu rächen, schreibt Melinda einen Brief an den Friedensrichter, durch welchen sie ihn wissen läßt, ihre „*intimacy*" mit Mr. Worthy (ihrem Liebhaber) habe diesem das Geheimnis entlockt, daß Plume unehrenhafte Absichten auf Silvia habe, der alte Herr möge daher seine Tochter dem Verkehre mit dem Werbeoffizier entrücken. Die rachsüchtige Melinda erreicht durch diesen Brief ihren Zweck zwar nicht vollständig, denn ehe ihn der Vater des Mädchens liest, kommt es zu einer Zusammenkunft zwischen den beiden Liebenden, aber so viel bewirkt ihr Schreiben doch, daß diese Zusammenkunft nach des Richters Absicht die letzte sein soll. Er schickt nämlich Silvia unverzüglich aufs Land, ohne ihr den Grund anzugeben, ja im Übermaß väterlicher Sorge nimmt er ihr sogar das Versprechen ab, niemals ohne seine Zustimmung über sich zu verfügen, wie er andrerseits ihre Hand nicht vergeben will, ohne zuvor ihre Einwilligung dazu eingeholt zu haben.

Zu dieser veränderten Haltung gegen den Offizier, welcher ihm bis dahin auch als Werber um die Hand seiner Tochter nicht unwillkommen gewesen war, veranlaßt ihn überdies ein materieller Grund. Die von ihm übrigens mit empörender Gleichgültigkeit aufgenommene Nachricht von der schweren Erkrankung und bald darauf von dem Tode

seines einzigen Sohnes, durch welchen Silvia zur reichen Erbin wird, ändert seine Ansichten über die Zukunft seines Kindes und erhöht die Ansprüche, welche er an seinen zukünftigen Schwiegersohn stellt.

Das Motiv von der durch Erbschaft reich gewordenen Geliebten wird von Farquhar in diesem Stücke noch weiter ausgenutzt. In dem Streben, der bis nun ziemlich alltäglichen Geschichte erhöhtes Interesse zu leihen, bleibt er nicht bei der Sinnesänderung stehen, welche der Umschwung in den materiellen Verhältnissen in dem Vater hervorgerufen hat. Die Nachricht von der plötzlichen Sehnsucht Silvias nach der Landluft in Verbindung mit der Kunde von dem reichen Erbe, das sie angetreten hat, muß in dem Liebhaber, welcher von dem verhängnisvollen Brief und dem Befehle des Vaters nichts weiß, den Verdacht erwecken, Silvia selbst sei jener Mammon zu Kopfe gestiegen und die reich gewordene Erbin wolle von dem armen Offizier der Fußtruppe nichts mehr wissen. Dieser Verdacht muß umso gewisser in ihm aufsteigen, als Melinda, die Geliebte seines Freundes Worthy, tatsächlich seit der Beerbung einer reichen Tante den früher begünstigten Liebhaber sehr kühl behandelt, ja gar nicht mehr empfangen will. Farquhar hat also in beiden Handlungen dieses Motiv verwertet und das ist das Neue an dieser Intrige.

Bisher steht die Affäre Plume-Silvia in keinem andern Zusammenhange mit dem Milieu der Werber, als daß Plume Werbeoffizier ist und der Vater des Mädchens amtlich mit Werbern und Werbung viel zu tun hat. Erst als Silvia den abenteuerlichen Plan faßt, in Männerkleidern aus ihrem Verbannungsorte zu entweichen und sich als Soldat von Kapitän Plume anwerben zu lassen, fügen sich die Werbung und die Liebe organisch ineinander. So glücklich auch der Gedanke war, auf diese Weise durch die Gegenhandlung die beiden Stoffgebiete des Stückes in innigere Verbindung zu bringen, und so sehr diese Gegenhandlung zur Auffrischung des etwas erschlafften Interesses dient, einer ernstlichen Prüfung hält diese Intrige Silviens nicht stand und der Zuschauer wird sich so wenig wie das Mädchen über ihren Plan vollständig klar. Man denkt anfangs, es habe sie ursprünglich nur der Wunsch geleitet, in die

Nähe des Geliebten zu kommen. Als Jack Wilful tritt sie (III, 2) zu den beisammenstehenden Werbeoffizieren Plume und dem Windbeutel Brazen (der Sergeant Kite tritt bald auch zu der Gruppe) und will von einem gewissen Captain Plume geworben werden, für welchen sich, um die Beute nicht fahren zu lassen, Brazen in Gegenwart des echten Plume auszugeben die Stirn hat, was umso ergötzlicher wirkt, als Plume eine Zeitlang darauf eingeht und Silvia absichtlich die Konfusion noch steigert. Endlich fechten die beiden Offiziere um den „Mann", oder eigentlich Plume rückt mit gezogenem Schwerte gegen den ruhmredigen Kollegen an, welcher sich zurückziehen will, als er sieht, daß der Gegner Ernst macht, und nur gezwungen zwei Gänge wagt. Inzwischen trägt Kite Silvia in seinen Armen davon und da der Gegenstand des Streites entfernt ist, sieht Brazen keinen Anlaß zu weiterem Kampfe. Wir verdanken diesem Einfalle des Dichters eine der schönsten und lebendigsten Szenen des Stückes.

Silvia ist noch nicht formell unter Plumes Leute aufgenommen und schon versucht das kecke Mädchen, aus den Privilegien seines erborgten Geschlechtes und Standes Kapital zu schlagen. Sie entdeckt (IV, 1) Rose, ein ihr bekanntes Bauernmädchen, und küßt in schalkhaftem Übermute das schöne Kind. Doch bald verdirbt ihr das Gespräch mit Rose einigermaßen die Laune, sie wähnt nämlich zu dem Glauben berechtigt zu sein, daß ihr Plume für das Mädchen Interesse hege, es vielleicht verführt habe, und kurz entschlossen, stellt sie ihn auf die Probe. Sie nimmt den herausfordernden, unverschämten Ton der Soldaten an und fordert Rose für sich. Das Mädchen, dem Plume die Entscheidung überläßt, kann keine Wahl treffen: da droht Silvia, sich von Brazen anwerben zu lassen, wenn Plume nicht verzichte, und dieser gibt Rose her mit den Worten: „*I'll change a woman for a man at any time.*" Einigermaßen beruhigt durch Verlauf und Ausgang dieses Manövers, will sie noch die Gewißheit haben, daß Plume das Bauernmädchen nicht verführt habe, und auch diese wird ihr aus seinem Munde, ja sie erfährt, er habe Rose nur den Hof gemacht, um durch sie einige Bauernburschen zu gewinnen.

Diese Eifersucht bei dem sonst nicht eifersüchtigen Mädchen (Molly) erscheint hier in den Verhältnissen begründet. Sie entflieht dem Vaterhause, um dem Geliebten zu folgen; in dieser Erregung kann es ihr nicht gleichgültig sein, ob er ihr seine Neigung bewahrt hat oder nicht. Der Gedanke, daß Plume ihr untreu sein könnte, ist ihr aber erst im Gespräche mit Rose gekommen; bei ihrer Flucht dachte sie entschieden noch nicht daran, seine Treue zu prüfen.

Im Verlaufe desselben Gespräches bittet sie Plume, sie vorderhand nicht definitiv anzuwerben, sie habe Freunde, welche ihr Betragen tadeln würden, wenn sie sich aus freier Wahl zum gemeinen Soldaten machte. Sie will dafür Sorge tragen, daß sie durch den *Pressing Act* des Parlaments zum Militär gepreßt werde. Ihr Plan geht, wie aus dem folgenden erhellt, dahin, irgend etwas zu begehen, wodurch sie dem Gesetze verfällt, daß der Friedensrichter, ihr eigener Vater, sie dem Kapitän Plume zuspreche. Dadurch hätte das schlaue Mädchen das seinerzeit zwischen dem Vater und ihr getroffene Übereinkommen eingehalten, ohne des Vaters Zustimmung nicht über sich verfügt, der Vater hätte nicht nur zugestimmt, daß sie sich dem Kapitän hingebe, sondern es sogar verfügt. Hatte Silvia, als sie das Landhaus verließ, diesen Plan schon fertig ausgeheckt in ihrem klugen Köpfchen oder folgte sie nur ihrem Herzen, welches sie in die Nähe des Geliebten zog, wo sich dieser Plan erst allmählich verdichtete?

Der Dichter meinte wahrscheinlich das erstere, aber dann hat er uns sehr zum Schaden der Wirkung über seine Absichten zu lange im unklaren gelassen. Es wird nicht deutlich genug hervorgehoben, welche Bedeutung das Übereinkommen zwischen Vater und Tochter für die Inszenierung der Gegenhandlung hat, wir ahnen auch später noch lange nicht, daß Silvia darauf ihren Plan aufbaut, und selbst im vierten Akte (1), da sie sich „pressen" lassen will, ist der Zweck ihrer sonderbaren Bitte noch nicht recht klar. Erst als sie im fünften Akte (1) verhaftet wird und der Konstabler sagt: *„You shall go before Justice Balance"*, verrät sie uns etwas mehr, aber noch immer nicht alles mit den Worten: *„Balance! 'tis what I wanted."* Ja selbst in

der Gerichtsszene des fünften Aktes (5) wäre zum mindesten eine Anspielung zum Verständnis nicht überflüssig gewesen.

Silvia muß irgend etwas begehen, um unter den *Pressing Act* zu fallen. Verhaftet wird sie (V, 1), weil sie angeblich Rose geschändet hat. Erstens hat sie das natürlich nicht getan; der Dichter hat sich hier nur die pikante Situation nicht entgehen lassen (Ähnliches in *Love and a Bottle*), daß zwei weibliche Personen in demselben Bette die Nacht zubringen. Am Beginne des fünften Aktes tritt Rose in ihrer Nachthaube frühmorgens aus dem Schlafzimmer Silviens in den Vorraum und ist sehr enttäuscht über die letzte Nacht:

Silvia: *How d'ye this morning?* — Rose: *Just as I was last night, neither better nor worse for you . . . I don't know whether I had a bedfellow or no . . . I wonder you could have the conscience to ruin a poor girl for nothing.*

Auf Silviens Äußerung: *„Don't be melancholy, I can give you as many fine things as the captain can"*, erwidert sie verdrossen:

„But you can't, I'm sure."

Zweitens wird es wiederum nicht klar, ob dieser Grund zur Verhaftung sich zufällig ergab oder mit Absicht von Silvia herbeigeführt wurde. Da sie mit Plume um den Besitz des Mädchens streitet, hören wir nur, daß sie seine Treue erproben will. Es ist auch nach der ganzen Sachlage nicht anzunehmen, daß sie schon damals daran dachte, aber später mag in ihr dieser Plan gereift sein und sie mag sich mit Vorbedacht haben überraschen lassen. Wenn dies der Fall ist, dann hätte der Dichter auch in diesem Punkte sich nicht zu großer Schweigsamkeit befleißen sollen. Man muß aufmerksam lesen und wieder lesen, damit einem diese Zusammenhänge deutlich werden, aber ob dies auf der Bühne selbst bei eifriger Mitwirkung der Schauspieler erreicht werden kann, möchte ich bezweifeln.

An sich wirken aber die einzelnen Szenen durch den frischen, lebendigen und kecken Dialog und durch den sei es pikanten, sei es humoristischen Inhalt so stark, daß man über diese schweren Fehler der Komposition speziell der Gegenhandlung hinweggetäuscht wird. Das pikante Morgengespräch zwischen den weiblichen Bettgenossen, die darauffolgende Verhaftung beider, die Vorführung der Ge-

fangenen vor die Friedensrichter Justice und Scale, wobei Silvia ein selbstbewußtes, ja freches Auftreten zur Schau trägt und Bullock, der Bruder des Bauernmädchens, die Rolle des dummen August spielt, gehören zu den köstlichsten Szenen des Lustspiels überhaupt.

Der Hauptschlag soll in der Gerichtsszene geführt werden. Silvia beschwört ihren Vater, sie nicht zum Dienste zu pressen, ihr Vater sei ein ebenso guter, edler und braver Mann wie er, wie würde den Friedensrichter der Verlust des einzigen Kindes schmerzen? Alle Bitten sind fruchtlos. Kapitän Plume möge den Burschen übernehmen, ja er solle sich bezüglich dieses Rekruten speziell verpflichten, ihn unter gar keiner Bedingung gegen keine Entschädigung wieder freizugeben. Nicht früher als in der siebenten Szene des letzten Aktes sieht Balance ein, daß er überlistet worden ist; als ihm sein Hausverwalter über die Flucht des Fräuleins in Männerkleidern Bericht erstattet und diese Kleider beschreibt (erkannte der alte Herr die Kleider seines verstorbenen Sohnes nicht sofort?), geht ihm ein Licht darüber auf, daß er die eigene Tochter zum Rekruten gepreßt und dem verschmähten Schwiegersohne in aller Form übergeben hat. Erst jetzt dürfte aber auch den meisten Zuschauern ein Licht über Silviens Intrige aufgehen. Doch noch immer ist der Alte auf falscher Fährte, da er den Kapitän für den Anstifter hält. Erst das folgende Gespräch mit Plume, den er ausholt, überzeugt ihn von dessen Unschuld. Plume hat sich auf Ersuchen des Richters sofort bereit erklärt, den jungen Rekruten wieder freizugeben, schon Balance zuliebe. Als dies Silvia aus dem Munde des Richters vernimmt, der sie überdies auffordert, nun zu ihrem Vater nach Hause zurückzukehren, sieht sie den so überschlau, ja spitzfindig ausgeheckten Plan vereitelt. Das kann aber nicht zufällig sein, dann muß der Vater hinter ihr Geheimnis gekommen sein. In dieser Erwägung sinkt sie auf die Knie mit den Worten: „*I expect no pardon.*“ Balance übergibt nun sein Kind dem Kapitän „*to the conjugal power for her chastisement*“ und Silvia ist trotz ihrer mißglückten Gegenintrige Plumes Weib. So hat der Dichter das Liebespaar auf recht verschlungenen Pfaden, auf denen es bisweilen schwer wurde, ihnen zu folgen, zum ersehnten Ziele

geführt und zum mindesten den zweiten Teil der Handlung, da Silvia die Führung übernimmt, recht bewegt und lebendig gestaltet durch Ausspinnen des glücklichen Gedankens, ein Mädchen nicht etwa als Pagen oder Mann *(Love and a Bottle)*, sondern als Rekruten auftreten zu lassen.

Diese Silvia ist überhaupt eine prächtige Charakterfigur und schon um ihretwillen würden wir die Intrige Plume-Silvia nur ungern in dem Stücke missen. Der leichtfertige Plume wird mitten in seinem Witzeln über Weibertugend und über Silviens Widerstand gegen eine *„consummation before wedding"* ernst, da er hört, in der Stadt spreche man schlecht über sein Mädchen (I, 1). *„If your town has a dishonourable thought of Silvia, it deserves to be burned to the ground"*, ruft er in heiligem Eifer aus und die Charakteristik Silviens, die er in derselben Szene gibt: *„I love Silvia, I admire her frank, generous disposition. There's something in that girl more than woman, her sex is but a foil to her. The ingratitude, dissimulation, envy, pride, avarice, and vanity of her sister females, do but set off their contraries in her"*, erweist sich im folgenden als zutreffend. In dem von ihrer Seite mit einnehmender Natürlichkeit und viel Geist geführten Gespräche mit Melinda (I, 2) enthüllt sich ihr Wesen gerade durch den Kontrast mit Melindens Zimperlichkeit umso deutlicher und diese Szene ist ein Beweis der von Farquhar erlangten Meisterschaft in der Kunst, den Dialog leicht und ungezwungen zu führen und, ohne daß die Absicht merklich wird, durch das Hin und Wider der Wechselrede scharf zu charakterisieren.

Silvia kann sich das gezierte Gerede ihrer Cousine über die unerträgliche Stadtluft, über die Notwendigkeit häufiger Luftveränderung für zarter organisierte Naturen, über den riesigen Unterschied in *„the taste of airs"* nicht mit deren früherer Art zusammenreimen und erwidert keck und schlagfertig: *„Pray, cousin, are not vapours a sort of air? taste air! you might as well tell me, I may feed upon air. But prithee, my dear Melinda, don't put on such an air to me. Your education and mine were just the same; and I remember the time when we never troubled our heads about air, but when the sharp air from the Welsh mountains made*

our fingers ache in a cold morning at the boarding-school." Mit sichtlichem Wohlbehagen verweilt der Dichter bei diesem Charakter, mit fast karikierter Schärfe malt er den Gegensatz zwischen dem gesunden und natürlichen Landmädchen und der geschraubten und affektierten Stadtdame aus. Schon in den früheren Dramen haben wir aufgezeigt, wie der Dichter, wo er seinem Naturell keinen Zwang auferlegt, das Natürliche und Lebensfrische mit Vorliebe in seinen Charakteren durchbrechen läßt, wie selbst das Derbe, ja nach Ansicht einiger Unsittliche bei ihm gewöhnlich aus überschäumender Lebenskraft quillt, wie es ihm dagegen nie recht gelingen will, dem Gaumen einer blasierten Überkultur angenehmen und reizenden Kitzel in verhüllenden und andeutenden Pikanterien zu bieten. Daß es ihn bei dieser Veranlagung hinausdrängte aus den Kreisen der besten Londoner Gesellschaft, die der Natur völlig entfremdet waren, auf das Land oder unter die Soldaten, ist begreiflich. Silvia kennt keinen „*spleen, colic, nor vapours*", sie kann „*gallop all the morning after the hunting-horn, and all the evening after a fiddle*", kurz sie kann es in allem mit ihrem Vater aufnehmen, nur nicht im Trinken und Schießen, und sie ist überzeugt, daß sie auch alles tun könnte, was ihre Mutter konnte, wenn sie auf die Probe gestellt würde.

Damit kommen die Freundinnen auf das unerschöpfliche Thema von der Liebe und den Männern zu sprechen und die „*little daughter of a country-justice, in an obscure corner of the world*" zeigt sich in ihren Ansichten gar nicht so beschränkt, wie Melinda spöttelt. Beständigkeit verlangt sie vom Manne nicht, diese ist im besten Falle „*a dull sleepy quality*". Der Fesseln, welche ihr Geschlecht ihrem Tun auferlegt, ist sie herzlich müde; aber nicht um den zügellosesten Leidenschaften frönen zu können, möchte sie Mann sein, sondern nur um sich natürlicher und freier geben zu können und nicht den oft lächerlichen Regeln der Konvenienz folgen zu müssen. Sie sagt frei und offen ihre Meinung heraus, das führt auch zum Streite mit Melinda und die Entwicklung dieses Streites liefert den Beweis, daß sie auch die Zunge auf dem rechten Fleck hat und der von ihr am Manne so sehr gerühmte Geist ihr nicht fehlt. In ihrer energischen Art erklärt sie, sie

wolle Sorge dafür tragen, daß Plume nicht ohne Gefährtin die Stadt verlasse, und ihr ganzes weiteres Verhalten bei der Durchführung ihres Planes bestätigt nur das Urteil über ihren Charakter, das wir schon aus dem ersten Akte ableiten konnten. Es entspricht ganz ihrer von kleinlicher Eifersucht freien Natur, wie sie sich Molly gegenüber benimmt; daß sie um des Geliebten willen in rascher Entschlossenheit den Sommersitz verläßt und, unbekümmert um das Gerede der Welt und die ihr drohenden Gefahren, sich in das wilde und liederliche Soldatenleben hineinstürzt, verrät kühnen, ja verwegenen, zu schneller Tat entschlossenen Sinn und Hang zum Abenteuerlichen. Die kecke Sicherheit, mit der sie sich in dem ihr doch fremden Elemente bewegt, die Schnelligkeit, mit der sie sich nicht nur hineinfindet, sondern auch bald eine Rolle zu spielen weiß, lassen uns in diesem Mädchen wirklich eine Herrennatur erkennen, die sich begreiflicherweise in den Hosen wohler fühlen würde.

Daß aber trotz ihrer hohen geistigen Begabung und ihres energischen Wesens, trotz der scheinbaren Oberherrschaft des klaren Verstandes eine tiefe, im Gemüte wurzelnde Sittlichkeit diesem Landmädchen innewohnt, wird gerade aus den bedenklichen Szenen am klarsten. Wenn in den Szenen mit Rose Silvia so fein sich an der Grenzlinie zu halten versteht und mit fast besorgniserregender Sicherheit sich in die kühnsten Situationen hineinwagt und darin bewegt, erkennt man, daß ein untrügliches sittliches Gefühl sie davor bewahrt, bei aller Freiheit des Benehmens unsittlich zu werden. Allerdings versteht dieses Naturkind unter Sittlichkeit nicht einen einzulernenden und einzuhaltenden Kodex starrer Konvenienzregeln, sondern es ist ein ungeniertes, selbstbewußtes, ja keckes und zielbewußtes Weib, das sich wohl über äußere Form hinwegsetzt, aber im inneren Kern streng sittlich ist. Sittlichkeit darf gerade bei der Beurteilung dieses Charakters nicht mit Sentimentalität verwechselt werden. Wie bei allen Farquharschen Frauen überwiegt auch bei Silvia der Verstand, der Kopf siegt über das Herz *(Picture)* oder scheint dies wenigstens der Fall zu sein, weil nämlich einfache Herzenstöne so selten über diese weiblichen Lippen dringen. Daraus folgt aber nicht not-

wendig, daß seine Weiber kein Herz haben, sie machen nur nicht viel Worte über das, was sie fühlen, folgen jedoch in ihrem Handeln dessen Zuge, wie wir denn keinen Augenblick an der innigen Liebe zweifeln, die Silvia zu Plume hinzieht. Auch an ihrem Vater hängt sie mit aufrichtiger Verehrung; daß der Tod des Bruders sie so kalt läßt, daß sie, von dessen lebensgefährlicher Erkrankung benachrichtigt, nicht allein ganz ruhig bleibt, sondern auch bald darauf unbekümmert aufs Land fährt, ehe die Todesnachricht eingetroffen ist, ja weder ein Wort des Bedauerns spricht noch die Bitte um sofortige Benachrichtigung stellt, dürfen wir ihr nicht aufs Kerbholz schreiben. Das Verhältnis zwischen Geschwistern und zwischen Vätern und Söhnen ist nun einmal bei Farquhar kein anderes: noch empörender für unser Gefühl benimmt sich ja der Vater bei derselben Gelegenheit. Abgesehen von dieser Gefühlsroheit ist Farquhars Silvia eine lebensvolle, wahre und sympathische Figur, die allein dem Stücke zu einem Erfolge verhelfen mußte.

Wenn wir ihrem Liebhaber die Uniform ausziehen, welche die persönliche Beziehung auf den Dichter besser markiert, möchten wir auch ihn als lieben Bekannten begrüßen, denn seine Vorzüge wie seine Schwächen sind uns vertraut geworden durch das Studium der männlichen Hauptcharaktere in Farquhars früheren Dramen. Plume ist in unserem Stücke jene Figur, welche, fast in jedem Lustspiel des Dichters in den Hauptzügen wiederkehrend, als das verschieden reflektierte Bild Farquhars selbst bezeichnet worden ist. Der lustige Geselle, der über Beständigkeit und Treue spottet, kein Weib für unbesiegbar hält, den Freund schilt, weil dieser sich durch eines Weibes Launen aus dem seelischen Gleichgewicht bringen läßt und ihm Vorschriften macht, wie man Weiberherzen am schnellsten stürmt: der kühne Verächter der Ehe, der, wenn es schon sein muß, nur unter der Bedingung heiraten will, daß die *Consummation* dem *Wedding* vorangehe, da man doch nicht die Katz' im Sacke kaufen könne; der trotz alldem gute Junge, der seiner Silvia in wahrer Liebe zugetan ist und die ganze Stadt bis auf den Grund in Asche legen will, wenn sie von seinem Mädchen schlecht zu sprechen sich erdreistet; der offene, dem Freunde sich rückhaltlos offenbarende Charakter,

als welchen wir Plume aus dem Gespräche mit seinem Freunde Worthy kennen lernen, verleugnet sich auch im weiteren Verlaufe des Stückes nicht. Geist und Witz sind dem feschen Offizier nicht abzusprechen und auch er spottet gern, ohne darum der Manie des Geistreichelns zu verfallen. In das sentimentale Fahrwasser gerät er fast niemals, das Melancholische ist ihm — hierin Farquhars Wesen entgegen — verhaßt, er ist immer lustig und guter Dinge, macht gern seinen Spaß mit Weibern und ist dabei durchaus nicht skrupulös (Molly); auch dem Glase spricht er gern zu und ist besonders in etwas angeheitertem Zustande zu jedem Streiche bereit. Eine gewisse Derbheit, die von den anderen sogar bisweilen als Unverschämtheit bezeichnet wird, ist ein Attribut seines roten Rockes. Aber wenn auch das Aufschneiden und Renommieren bei Militär zu Hause ist, dürfte die Affektation, welche sich darin gefällt, schlechter zu scheinen, als man ist, den verfluchten Kerl zu spielen, weil man ja nicht als beschränkter Philister gelten will, zu sehr mit zu den typischen Charakterzügen der Lustspielhelden des Zeitalters gehören, als daß wir diese Eigenschaften auf das Konto des Offiziers zu setzen berechtigt wären. „*No, faith, I'm not that rake that the world imagines: I have got an air of freedom, which people mistake for lewdness in me, as they mistake formality in others for religion. The world is all a cheat; only I take mine, which is undesigned, to be more excusable than theirs, which is hypocritical. I hurt nobody but myself, and they abuse all mankind*", so charakterisiert er sich einmal (IV, 1) gegenüber dem schönen Rekruten Silvia, in dessen Nähe ihm überhaupt das Herz aufgeht und alle edlen Triebe darin zu keimen beginnen.

Plumes Liebe zu Silvia hat der Dichter zum Gegenstande der Haupthandlung seines Dramas gemacht, aber eine Episode, in deren Mittelpunkt er gleichfalls steht, möge wenigstens an dieser Stelle erwähnt werden, seine Liebeständeleien mit dem Bauernmädchen Rose. Verstimmt über die vermeintliche Treulosigkeit Silviens (III, 1), tröstet er sich zunächst durch Gesang. Er singt ein dreistrophiges Liedchen, das Liebesgenuß erbittet und Verschwiegenheit verheißt, doch in die Drohung ausklingt, wenn die Schöne spröde bleibe:

„I get me a miss
That freely will kiss,
Though I afterward drink water-gruel.“

Da kommt ihm die schöne Maid in den Wurf, welche, einen Korb an ihrem Arm und *„Buy chickens! young and tender! young and tender chickens!“* rufend, über den Platz schreitet. Es entwickelt sich ein pikantes Gespräch zwischen der Dorfschönen und dem als Wüstling verschrienen Offizier. Rose bezieht wohl sein *„young and tender, you say“* auf die Küchlein, obwohl er ihr dabei unter das Kinn greift und das Gesicht gleichsam prüfend zu sich emporhebt, aber das Publikum verstand diese Anspielung des streng an das Thema und die Termini des Hühnerkaufes sich haltenden Plume ebensogut wie die folgende: *„Come, I must examine your basket to the bottom, my dear.“* Die Heiterkeit wurde noch erhöht durch des Mädchens Antwort: *„Nay, for that matter, put in your hand; feel, sir; I warrant my ware as good as any in the market.“* Die Szene ist wohl besonders zu jenen Zeiten der einsetzenden Reaktion recht gewagt, aber mit Geist und Geschick durchgeführt und hat außer ihrem kulturhistorischen Werte für die Beurteilung des Verhältnisses der Werber zur Bevölkerung für uns die Bedeutung, daß sie uns einen Beitrag zur Charakteristik Plumes bietet.

Er bringt die nichts Böses ahnende Verkäuferin nach Hause, während sein Sergeant des etwas unbequem werdenden Bruders Bullock Aufmerksamkeit ablenken muß. Nach einiger Zeit kommt Rose ganz verwandelt wieder auf die Bühne. Sie scheint etwas angeheitert und singt und schwärmt. Der Kapitän hat ihr echte Mechelner Spitzen und eine feine Schnupftabaksdose geschenkt, sie gelehrt, wie man *„with an air“* schnupft und ihr in Aussicht gestellt, eine *„lady, a captain's lady“* zu werden, er war so vertraulich mit ihr, daß er sie wie eine große Dame in sein eigenes Zimmer hinauftrug. Was gab sie aber dem Kapitän für alle diese schönen Dinge? Ihrer Versicherung nach versprach sie ihm bloß ihren Bruder und drei andere Burschen aus dem Dorfe für den Militärdienst, und daß es zu nichts anderem gekommen, erklärt bei einer andern

Gelegenheit (IV, 1) Plume selbst, und zwar in einer Weise und unter Umständen, daß wir in die Wahrheit seiner Worte keinen Zweifel zu setzen berechtigt sind: „*I gained her heart, indeed, by some trifling presents and promises, and knowing that the best security for a woman's soul is her body, I would have made myself master of that too, had not the jealousy of my impertinent landlady interposed . . . I had already gained my ends, which were only the drawing in one or two of her followers.*" Freilich werden wir trotz der letztzitierten Äußerung nicht fehlgehen, wenn wir seine Annäherung an Rose nicht allein aus diesem „dienstlichen" Motiv erklären, sondern aus seinem damaligen Ärger über Silviens Benehmen und aus seiner flatterhaften und lebenslustigen Art überhaupt, der es zuwider gelaufen wäre, eine Blume nicht zu pflücken, die am Wege erblühte, einen lustigen Streich zu unterlassen, zu dem das Ausrufen der Verkäuferin unwiderstehlich drängte. Daß es ihm aber mit dieser Tändelei nicht ernst war, beweist sein späteres Verhalten. Er tritt das Mädchen an Silvia ab, d. h. der Dichter verspricht sich und seinem Publikum von dem Duett Plume-Rose keinen weiteren Spaß mehr, dagegen fügt sich das Duett Silvia-Rose einerseits in die Haupthandlung ein, andrerseits führt es zu pikanten Szenen. Unsere Episode ist nichts weiter als ein leichtes Liebesabenteuer Plumes, welches zur Charakteristik des Weiberfreundes beiträgt.

Plume in seiner militärischen Eigenschaft zu zeichnen, wird Aufgabe des zweiten Teiles sein; ehe wir jedoch von dem Liebespaare Abschied nehmen, darf des „*worthy, honest, generous gentleman, hearty in his country's cause*" (Dedikation) nicht vergessen werden, welchen Farquhar in der Person des alten Balance hat zeichnen wollen. Auch dieser beschäftigt uns vorderhand nicht als Friedensrichter, sondern als Mensch, vornehmlich als Vater. Als echter Spießer zeigt er großes Interesse für die politischen Vorgänge, besonders was draußen in der Welt für Schlachten geschlagen werden und wie es dabei zugegangen, das soll ihm seine Zeitung haarklein berichten. Der Stolz, ja das Protzentum des auf seinen Geldsack schlagenden Bürgers spricht aus seinen Forderungen an das Militär. Die Bürger sind es, die die Soldaten bezahlen, aber für ihr Geld wollen sie auch Blut

und Wunden sehen, nicht wie im letzten Kriege (1687—1697), da *„we had no blood nor wounds, but in the officers' mouths; nothing for our millions but newspapers not worth a reading, our armies did nothing but play at prison bars, and hide-and-seek with the enemy"* (II, 1). Jetzt allerdings ist er zufrieden, haben die Engländer doch einen Marschall von Frankreich gefangen (Tallard bei Blenheim am 13. August 1704). Dabei ist er als Engländer und Patriot doch stolz auf das englische Heer und beurteilt die tollen Streiche der Soldaten und Offiziere, besonders deren Liebesaffären mit nachsichtiger Milde (V, 2): *„For my own part I shall be very tender in what regards the officers of the army; they expose their lives to so many dangers for us abroad, that we may give them some grains of allowance at home: Consider, Mr. Scale, that were it not for the bravery of these officers, we should have French dragoons among us, that would leave us neither liberty, property, wife, nor daughter. Come, Mr. Scale, the gentlemen are vigorous and warm, and may they continue so; the same heat that stirs them up to love, spurs them on to battle; you never knew a great general in your life, that did not love a whore."*

Was die Weiberfrage anlangt, steht Mr. Balance überhaupt auf einem sehr liberalen Standpunkte. Mit Vorliebe prahlt er mit seinen Großtaten auf dem Felde der Liebe, da er jung war, und wenn wir auch ein gut Teil der Erzählungen für Übertreibung und Renommisterei des redseligen Greises halten müssen, bleibt doch so viel davon bestehen, daß wir sagen können, der Greis sei kein pedantischer und trockener Tugendrichter, sondern selbst in seinen Jahren noch kein Kostverächter und gönne neidlos den anderen an Lebensgenuß, was er sich davon wegen seines Alters versagen muß. Wir würden Mr. Balance als jovialen alten Spießer charakterisieren. Auch sein Verhalten Plume gegenüber, von dem er als Schwiegersohn nichts mehr wissen will, seitdem seine Tochter eine reiche Erbschaft gemacht hat, fügt sich in diesen Rahmen ein. Wenn aber der Spießer auch voll Standesurteilen steckt und vor allem dem Gelde huldigt, an Liebe zu seiner Familie fehlt es ihm nicht. Kann man nun auch nicht leugnen, daß der alte Balance seine Tochter liebt, so empört es andrerseits jedes menschliche Gefühl, mit welcher Gleichgültigkeit er die Nach-

richt von der schweren Erkrankung und dem Tode seines Sohnes aufnimmt. Als Worthy, übrigens recht taktlos, da er selbst der Überbringer der Todesnachricht ist, den alten Herrn einige Minuten, nachdem dieser von dem Verluste erfahren, in Hortons Weinhaus zu einer Flasche Wein ladet, lehnt dieser wohl ab, aber mit den in ihrer Gefühllosigkeit tief verletzenden Worten: „*Your pardon, dear Worthy, I must allow a day or two to the death of my son; the decorum of mourning is what we owe the world, because they pay it to us afterwards. I'm yours over a bottle, or how you will.*“ In diesem Punkte stimmt die obengegebene Charakteristik demnach nicht, aber wir sind schon daran gewöhnt, bei Farquhar das Verhältnis zwischen Eltern und Kindern getrübt, ja vergiftet zu finden, wahrscheinlich durch die Erfahrungen des Dichters selbst, so daß wir diese Herzlosigkeit des Vaters nicht als inhärentes Attribut des Charakters auffassen dürfen, sondern nur als einen Anwurf von Farquhars verbittertem Gemüte.

Vergleichen wir aber das von uns gewonnene Charakterbild mit dem eingangs zitierten, wie es nämlich der Dichter von dem würdigen Friedensrichter Mr. Berkeley hat entwerfen wollen, so möchte es uns doch bedünken, als sei die Kopie dem Original nicht gar zu ähnlich. Balance ist weniger ein würdiger als ein gemütlicher alter Mann und auch von der spießbürgerlichen Beschränktheit und dem engen Gesichtskreise des Kleinstädters ist gar nichts hinweggetan. Unser Urteil stützt sich allerdings nur auf den Privatman Balance, die Würdigung des Friedensrichters im zweiten Teile mag es bestätigen oder berichtigen.

„*Her sex is but a foil to her*“ (I, 1), sagt Plume zum Preise seiner Silvia, und als wollte der Dichter seinen weiblichen Liebling durch die Gegenüberstellung eines mit allen weiblichen Schwächen behafteten Mädchens erst in seiner vollen Glorie zeigen, schuf er eine Melinda. Sie ist eine von den im englischen Lustspiel so häufig auftretenden alleinstehenden und unabhängigen jungen Damen. Mr. Worthy machte ihr den Hof und das schöne und kokette Weib war schon vor zwölf Monaten fast bereit, sich zu ergeben und gegen eine anständige Rente auch ohne Heirat gefügig zu sein, da starb ihre Tante Lady Richly in Flintshire und

hinterließ der Nichte £ 20.000. Das in dem Liebesspiel Silviens in anderer Weise verwendete Motiv von der plötzlich reich gewordenen Erbin spielt in die Handlung Melinda-Worthy hinein. Melinda behandelt ihren Liebhaber mit abstoßender Kälte, obwohl er jetzt nicht mehr um eine Maitresse, sondern um eine Gattin wirbt. Melinda scheint mit den £ 20.000 auch eine Menge Capricen geerbt zu haben, sie schämt sich gewissermaßen der Zeit, da sie wie ihre Schulkollegin Silvia sich natürlich gab, ja manchmal sogar etwas toll geberdete. Die Sucht, vornehm zu sein, hat sie erfaßt und dazu gehört zu jener Zeit schon eine gewisse Zimperlichkeit und Prüderie, etwas vom Wesen der *Précieuses* bei Molière, das Zurschautragen einer gewissen unerfüllten Sehnsucht, das Kokettieren mit weltschmerzlichen Gefühlen.

Silvia mag recht haben, wenn sie die Abneigung, welche Melinda gegen Worthy empfindet oder zu empfinden sich einbildet, darauf zurückführt, daß der Gedanke an ihn auch das Bild jener am liebsten in den Abgrund des Vergessens versenkten Vergangenheit in ihr wieder wachruft, da sich ein Mann ihr gegenüber freier und unmanierlicher benehmen durfte, da sie als verhältnismäßig armes und in ihrem Fühlen noch nicht durch den Reichtum verbildetes Mädchen nicht jedes Wort und jede Handlung auf die Goldwage legte, da sie sogar weiterzugehen nicht ganz abgeneigt gewesen wäre. Überdies kann ihr die Art und Weise seines Liebeswerbens nach ihren Begriffen von der Liebe nicht mehr entsprechen. Wie sie als feine Dame das Privilegium haben will, mit ihrer Dienerin auch ohne Grund zu zanken, wenn sie launisch ist, und Lucy darum nicht zu ihrer Vertrauten machen möchte, damit diese nicht, dadurch frech geworden, Capricen der Herrin ruhig und geduldig zu ertragen verlerne, so würde sie auch Gefallen daran finden, mit einem Manne ihr kokettes Spiel zu treiben. Es schmeichelt ihrer Eitelkeit, sich angebetet zu sehen, wie es diese hinwiederum verletzt, daß Worthy sich seit einigen Tagen nicht zeigt. Im Grunde würde ihr Herz, wollte sie es nur ehrlich befragen, sich doch für Worthy entscheiden. aber eine zweite Lady Lurewell, setzt dieses Mädchen das Liebesspiel über die Liebe.

Der durch Melindens Verhalten melancholisch gestimmte Worthy fürchtet die Rivalität Brazens, aber Balance bemerkt darauf mit Recht: *„If you can have so mean an opinion of Melinda as to be jealous of this fellow, I think she ought to give you cause to be so“* (III, 2). Melinda ist viel zu klug, um diesen lächerlichen Gesellen nicht zu durchschauen, der zwar als Werbeoffizier unter den Dramatis Personae angeführt ist, aber in dieser Eigenschaft nur einmal in Wirksamkeit tritt, sonst jedoch seine Hauptrolle in der Handlung Melinda-Worthy spielt. Als bei Militärs nicht selten anzutreffende Eigenschaft mag sein Bramarbasieren gelten. In der Schlacht bei Landen wurden ihm 22 Pferde unter dem Leibe getötet, er hat in Flandern gegen die Franzosen, in Ungarn gegen die Türken, in Tanger gegen die Mauren gedient. Vor den Lauf einer Pistole stellt sich aber dieser Eisenfresser doch nur ungern, denn den verfluchten Kugeln kann man nicht parieren und auch mit dem Degen in der Hand stellt er sich nur schwer zum Kampfe. Besonderes Glück hat er natürlich bei den Weibern. Er hätte eine deutsche Prinzessin heiraten können, die 50.000 Kronen Einkünfte hatte, die Tochter eines türkischen Paschas verliebte sich in ihn und wollte die Schatzkammer ihres Vaters plündern und mit ihm fliehen, doch das Schicksal hat ihm in Shropshire eine Schöne mit £ 20.000 vorbehalten, Melinda. Der Ruf einer Dame gilt ihm nichts und in seiner Ruhmredigkeit rühmt er sich der Liebesgunst Melindens, welche ihn gar nicht ernst nimmt. Im Verkehre mit den Weibern ist er unverschämt und, grenzenlos eitel im Gefühle seiner Unwiderstehlichkeit, schwatzt der Einfaltspinsel nur darauf los. Soweit wir ihn bisher kennen gelernt haben, vereinigt er nur die Eigenschaften bekannter Charaktere in sich (Bluff in Congreves *The Old Bachelor* und Mr. Tattle in Congreves *Love for Love*).

Was ihn aber zu einer scharf ausgeprägten Individualität macht, zu einer originellen Lustspielfigur, ist sein Gedächtnis, *„which is the most prodigious and the most trifling in the world“* (III, 1). Balance erklärt dieses *„good-for-nothing“*-Gedächtnis aus einer gewissen Schichtung des Gehirns, welche uns zu Narrheiten tauglich mache, für diese aber eine umso sicherere Stätte sei, als keine eigenen Gedanken

sie störten. Es gibt Leute, meint er, die Jahr und Tag jedes Ereignisses genau kennen, aber über die Ursachen und Folgen desselben ganz und gar im unklaren sind; andere erwerben sich hinwiederum durch Reisen eine bis ins kleinste Detail gehende Kenntnis der Ortsnamen, Entfernungen und Verkehrsmittel, sind jedoch in allem übrigen so unwissend wie das Pferd, welches den Postwagen zieht. Kapitän Brazen ist viel gereist und hat sehr viele Leute kennen gelernt. Da ihm seine Gesellschaft zu langweilig ist — hat er sich doch nichts zu sagen —, sucht er immer fremde und kümmert sich um alle Einzelheiten in Bezug auf Familienverhältnisse und die Verwandtschaft der Personen, mit denen er verkehrt. Seine Spezialität besteht nun darin, daß er sich diese persönlichen Beziehungen alle merkt und alles im Kopfe trägt und behält, was Abstammung, Aussehen, Kleidung, Aussprüche, Schicksale und Verwandtschaften anderer Leute betrifft. Aber so umfassend dieses Gedächtnis sein mag, interessant wird der Mann erst dadurch, daß seine Phantasie mit dem ungeheuern Gedächtnisstoffe merkwürdig rasch und frei waltet, daß er *„even abuses the traveller's privilege of lying"*. So steckt auch eine Art Münchhausen in dem Kapitän, nur daß sein Gebiet ein enger begrenztes ist und er die vollsten Wirkungen als Genealoge erzielt.

Er fragt z. B. Balance in kurzer, ja unverschämter Weise nach dessen Namen, ohne sich selbst vorzustellen. Der Friedensrichter erwidert etwas gereizt: *„Very laconic, sir!"* Der unwissende Brazen hält *laconic* für den Namen und sagt: *„Laconic, a very good name, truly; I have known several of the Laconics abroad. — Poor Jack Laconic! he was killed at the battle of Landen. I remember that he had a blue ribbon in his hat that very day, and after he fell we found a piece of neat's tongue in his pocket."* Die Nennung des Namens Plume löst folgende Gedankenkette aus: *„Is he anything related to Frank Plume in Northamptonshire? Honest Frank! many, many a dry bottle have we cracked hand to fist. You must have known his brother Charles that was concerned in the India Company; he married the daughter of old Tonguepad, the Master in Chancery, a very pretty woman, only squinted a little. She died in childbed of her first child, but the child*

survived, 't was a daughter, but whether 't was called Margaret or Margery, upon my soul, I can't remember."

Dieser Kapitän ist eine glückliche Episodenfigur, aber der Dichter weiß ihn nicht sehr geschickt mit unserer Intrige in Beziehung zu bringen. Melinda liebt ihn wohl nicht, aber sie spielt Brazen gegen Worthy aus. Letzterer befolgt Plumes Rat und will den Stolz Melindens brechen, indem er Gleichgültigkeit zur Schau trägt. Diese Gleichgültigkeit ärgert das Mädchen, und um sich dafür zu rächen, begünstigt sie vor den Augen des darob in Wut geratenden Worthy seinen lächerlichen Nebenbuhler in auffallender Weise, sie reicht nämlich Brazen den Arm und geht mit ihm (III, 2) in abgelegene Teile der Promenade am Severn. Plume soll „*recover that vessel from that Tangerine*", diesen hat das Bier beim „Raben" gar zu fröhlich gestimmt, er nähert sich dem Paare und schmachtet Melinda sogar in Versen an. Darüber kommt es zum Streite zwischen den beiden Männern und Melinda läßt sich gern durch Worthy vor den beiden „*madmen*" retten. Aber statt die für ihn günstige Situation auszunutzen, hält sich Worthy auch jetzt noch an des Freundes Vorschrift. Melinda stellt sein Benehmen, nachdem sie sich ihm gewissermaßen in die Arme geworfen hat, folgendermaßen dar (IV, 2): „*He coldly told me that he was sorry for the accident, because it might give the town cause to censure my conduct; excused his not waiting on me home, made me a careless bow, and walked off. 'S death! I could have stabbed him, or myself, 't was the same thing.*"

In ihrer Verzweiflung ist sie zu einem Wahrsager gegangen. Der Sergeant Kite benutzt nämlich die einem deutschen Doktor abgelernte Kunst zum Zwecke des Rekrutenwerbens, der Dichter benutzt sie aber nebenbei zur Wiedervereinigung der entzweiten Liebenden. Kite, mit den Verhältnissen vertraut, hat das Mädchen, welches für Lucy, ihre freche Vertraute, gelten wollte, sofort erkannt und dadurch sowie durch Erzählungen aus ihrer Vergangenheit ihr Vertrauen gewonnen, so daß er endlich ans Prophezeien gehen kann. Er offenbart ihr, sie werde als Jungfer sterben. Der Dichter läßt diesen ersten Besuch bei dem Wahrsager nur **erzählen,** um sich nicht zu wiederholen. Das bietet

Lucy Gelegenheit, ihrer bösen Zunge freien Lauf zu lassen und über das Thema der Jungfernschaft ihre nichts weniger als dezenten Witze zu machen. Schon viel früher (III, 1) hat Worthy seinem Freunde Plume anvertraut: „*I have a trick for mine; the letter, you know, and the fortune-teller.*“ Dieser erste Besuch Melindens bei Kite scheint demnach in dem Plane Worthys vorgesehen gewesen zu sein, nur gibt das Stück darüber kaum Andeutungen. Was Kite dem Mädchen zum erstenmal gesagt hat, soll nur ihre Neugierde reizen und ihre Sorge vergrößern; der Hauptschlag soll geführt werden, wenn sie zum zweitenmal den Ratschluß der Sterne befragt.

Ehe dies vor unseren Augen sich abspielt, wohnen wir einem neuerlichen Rencontre zwischen den einander Suchenden und doch Fliehenden bei. Auf der Promenade nähert sich Worthy seiner Geliebten und es kommt zu einem Gespräch, bei welchem beide Gleichgültigkeit zur Schau tragen. Zuletzt schlägt sie ihm die Schnupftabaksdose aus der Hand, da kommt Brazen dazu, welcher für die Unverschämtheit, sie um die Taille zu fassen, zwar eine Ohrfeige bekommt, aber doch wieder gegen Worthy als Begünstigter ausgespielt wird. Dem armen Worthy können nur die Sterne helfen.

Kite fängt es sehr schlau an, um Melinda seinen Anordnungen gefügig zu machen. Nach der wirksamen Vorbereitung durch die erste Prophezeiung rückt er, als Melinda, diesmal von Lucy begleitet, ihn zum zweitenmal aufsucht, ihr mit einer Teufelsbeschwörung an den Leib. Wenn er die Geschicke von Männern zu erforschen hat, befragt er die Sterne, doch in Weibergeschichten berät ihn nur sein anderer Freund, der Teufel. Den hat er beschworen und nun lauert er unter dem Tische. Der böse Geist ist eben damit beschäftigt, den Namen des Fräuleins in sein Notizbuch einzutragen. All dies erzählt der Wahrsager den immer ängstlicher werdenden Frauenzimmern und nachdem er geschickt das Gespräch dorthin gelenkt hat, holt er zum Hauptschlag aus. Wollen die Damen sich überzeugen, daß er nicht gelogen hat? Eins, zwei, drei, kommandiert er und der Dämon unter dem Tische hat den Namen Melinda in deren eigener Handschrift auf einen Fetzen Papier zu schreiben. Dann steckt er die Hand unter den

Tisch und hält triumphierend den Zettel mit dem Namenszuge Melindens empor. Damit ja kein Zweifel übrig bleibe, schreibt Melinda auf den Rat Lucys ihren Namen auf ein anderes Blatt und selbst die skrupulöseste Vergleichung der beiden Schriften kann keinen Unterschied herausfinden. Während Lucy unbemerkt das eben gefertigte Blatt für ihre eigenen Intrigen einsteckt, horcht Melinda, nun von dem Verkehre Kites mit der Geisterwelt durchdrungen, seiner Prophezeiung, welche also lautet: „Bevor die Sonne einen Lauf um den Erdenball vollendet hat, wird ihr Geschick zum Guten oder Bösen sich entschieden haben. Gegen 10 Uhr morgens am nächsten Tage wird ein Herr bei ihr vorsprechen, um Abschied zu nehmen, da er auf Reisen gehen will, zu diesem Entschlusse durch ein Weib getrieben. Reist er wirklich ab, dann stirbt er im Ausland und in diesem Falle wird Melinda sterben, bevor er heimkehrt. Ihr Schicksal und das seinige sind aber *„like the bullet and the barrel, one runs plump into the other"*.

Trotz des mystischen Gewandes, in welches dieser Zukunftsspruch gehüllt ist, und des nun einmal dazu gehörigen Quantums Unsinn kann Melinda, wenn sie ihn mit dem früheren zusammenhält, ohne Schwierigkeit die Vorschrift herauslesen: „Entweder du hältst den Besucher vom Reisen ab und verbindest dein Geschick mit dem seinigen oder du stirbst als Jungfer." Dieser Coup ist Worthy gelungen; Melinda ahnt gar nicht, daß sie als Teufelswerk den ihre Unterschrift tragenden Teil jenes Blattes zu Gesicht bekam, auf welchem sie Plume bei Silviens Vater verdächtigte und dessen Fetzen Worthy (II, 2) vom Boden aufgelesen hatte. Indem Worthy sich gerade dieses Mittels bediente, um Kite durch dasselbe auf sie wirken zu lassen, erwies er an Melinda die Wahrheit des Satzes, daß jede Bosheit sich an dem Täter räche und daß dieselbe Waffe, die er gegen andere schmiede, sich wider ihn kehre.

Tatsächlich kommt es (V, 3) zwischen den Liebenden zur Aussprache; nachdem sie einander Vorwürfe gemacht haben, beschließen sie, die Vergangenheit ruhen zu lassen und eine schönere Zukunft zu beginnen. Melinda will in des Friedensrichters Landhaus fahren, um Silvia zu versöhnen, Worthy darf sie zu Pferde begleiten und auch

Plume wird nicht schlecht empfangen werden. Alles scheint einer glücklichen Lösung zuzustreben, aber noch nicht zufrieden mit der an Intrigen wahrlich nicht armen Handlung Melinda-Worthy fühlt der Dichter das Bedürfnis, den Zuschauer noch einmal kurz vor dem Schlusse für den glücklichen Ausgang bange zu machen, daneben aber will er Kapitän Brazen poetische Gerechtigkeit widerfahren lassen. Die verschmitzte Lucy spinnt ebenso gern Ränke wie ihre Herrin und die beiden Zusammenkünfte Melindens mit Brazen auf der Promenade am Severn waren kein Werk des Zufalls, sondern des Kammerkätzchens, welches sich für die reichen Geschenke des Kapitäns wenigstens dadurch revanchieren wollte. Lucy hatte nämlich in Briefen, welche Brazen nach Inhalt und Unterschrift für Briefe Melindens halten mußte, diesen zu Rendezvous geladen und ihm Hoffnungen gemacht, woraus seine allerdings durch eine Ohrfeige belohnte Kühnheit beim zweiten Rendezvous sich zum Teile erklärt.

Es ist wieder ein Kunstgriff des Dichters, um die Spannung des Zuschauers zu erhöhen, daß Worthy unmittelbar, nachdem er als versteckter Zeuge die Wirkung seines Manövers auf Melinda mit inniger Genugtuung und froher Zuversicht hat beobachten können, von demselben Verstecke aus durch die niederschmetternde Kunde von den zwei Briefen seiner Geliebten aus allen Himmeln gerissen wird. Brazen sucht nämlich unmittelbar nach den Frauen den berühmten Astrologen Conundrum aus Algebra auf, um ihn zu fragen, ob er innerhalb von 24 Stunden jene reiche Dame heiraten solle, die ihn „*to madness, fits, colics, spleen and vapours*“ (Schluß des IV. Aktes) liebe und ihm zwei Briefe geschrieben habe. Kite verlangt jedenfalls den letzten der beiden Briefe, da er ihn vor seiner Entscheidung studieren müsse. In dessen Studium vertiefen sich statt seiner Plume und Worthy und die Unruhe des letzteren legt sich bald, als er Lucys Handschrift erkennt. Die eine Intrige des Mädchens, welche dem Glücke der Liebenden hätte gefährlich werden können, hat also keinen Schaden angerichtet und Worthy kann der Weisung Kites gemäß ohne Besorgnis Abschied nehmen gehen, um sich für ewig fesseln zu lassen (V, 3), aber was ist mit dem

leeren Blatt geschehen, an dessen Fußende Melinda bei Kite ihre Unterschrift gesetzt hat? Lucy hat den *in bianco* unterschriebenen Wechsel mit einem Briefe an Brazen ausgefüllt, der zu einem Rendezvous eine halbe Meile von der Stadt entfernt am Severn einlädt und folgendermaßen schließt: „*For fear I should be known by any of Worthy's friends, you must give me leave to wear my mask till after the ceremony, which will make me for ever yours.*“ Den Inhalt dieses Briefes erfährt Plume aus dem Munde seines Kollegen Brazen, ja dieser zeigt ihm die Unterschrift, welche unzweifelhaft die Melindens ist. Der arme Worthy, welcher glückstrahlend den Freund zu der Partie ins Landhaus einladen kommt, wird wiederum durch Plumes Mitteilung furchtbar enttäuscht. Er will das Schreckliche noch immer nicht glauben, da meldet ihm ein Diener, Melinda lasse den Herrn bitten, sich nicht zu bemühen, da ihre Reise aufs Land aufgeschoben und sie anderswohin gegangen sei, frische Luft zu schöpfen. In dieser Fassung ist die Botschaft die Bestätigung von Plumes Mitteilung und wütend schwingt sich Worthy auf sein Roß, um die Ungetreue bei dem Rendezvous mit Brazen zu überraschen und beide zu züchtigen.

Aber statt der tragischen Szene vom überraschten Liebespaare mit pathetischen Worten, Tränen und Blutvergießen überrascht uns Farquhar mit einer Lustspielwendung. Wohl stürmt Worthy, ein Kästchen Pistolen unter dem Arm, auf die Bühne, welche ein freies Feld am Flusse vorstellt (V, 6), wohl bietet er dem verblüfften Kapitän mit dem würdevollen Ernste des tragischen Helden, indem er zwischen die beiden tritt, eine von den Pistolen an, aber aus dieser schwülen Gewitterstimmung reißen uns, ehe noch die Lösung kommt, des närrischen und geängstigten Brazen Einwände: „*What! pistols! are they charged, my dear? ... But I'm a foot-officer, my dear, and never use pistols; the sword is my way — and I won't be put out of my road to please any man ... Look'ee, my dear, I don't care for pistols. Pray, oblige me, and let us have a bout at sharps: damn it, there's no parrying these bullets.*“ Als er endlich gar nicht mehr anders ausweichen kann, entzieht er sich dem gefährlichen Duell folgendermaßen: „*Come, where's your*

cloak? To fight upon; I always fight upon a cloak, 'tis our way abroad." Nun sind wir in der richtigen Stimmung und die vermeintliche Melinda kann sich als Lucy demaskieren.

Wir verstehen jetzt, warum der letzte Brief die Beibehaltung der Maske forderte, ja wir erinnern uns, daß Lucy schon viel früher (IV, 2) von einem geheimnisvollen Plane sprach, den ihre Herrin mit den Worten billigte: „*'T will please me, indeed, in the humour I have of being revenged on the fool for his vanity of making love to me*"; es wird uns klar, daß Lucy ein doppeltes Spiel trieb, daß sie sich von Brazen bestechen ließ und ihm dafür Zusammenkünfte vermittelte, ja daß sie sogar so weit ging, ihm im Namen ihrer Herrin die Heirat zu versprechen und ihn zur Vollziehung der Zeremonie einzuladen, daß sie aber zuletzt den armen Kapitän doch foppen wollte. Allerdings ersehen wir aus dem Stücke nicht, ob sie es wirklich zur Trauungszeremonie kommen lassen und nach derselben vor dem nun gefesselten Kapitän sich demaskieren und ihm zeigen wollte, wen er eigentlich geheiratet habe, oder ob sie der Maskerade vor der Entscheidung ein Ende zu machen gesonnen war.

Wie weit Melinda Mitwisserin ist, wird ebensowenig deutlich. Daß sie von der Einladung zum ersten Rendezvous nichts weiß, geht aus Lucys Worten hervor: „*If he should speak o' th'assignation, I should be ruined*" (III, 2). Zu der Zeit scheint überhaupt der Plan noch gar nicht gefaßt zu sein, wenigstens wird erst später (IV, 2) von ihm zum erstenmal gesprochen. Auch das zweite Rendezvous ist ausschließlich Lucys Werk. Der Plan, von dem die beiden Frauen in Andeutungen sprechen, kann also nur der zuletzt zur Ausführung gelangte und nur in seinem letzten Teile durch das Dazwischentreten Worthys umgestaltete sein. Lügt also Lucy, als sie auf Worthys Frage: „*And was Melinda privy to this?*" die Antwort gibt: „*No, sir, she wrote her name upon a piece of paper at the fortune-teller's last night, which I put in my pocket, and so writ above it to the captain*"? Sie scheint die Wahrheit zu sprechen, wir waren selbst Zeugen davon, wie sie das Blatt mit der Unterschrift Melindens heimlich einsteckte. Wozu hätte sie das getan, wenn ihre Herrin eingeweiht gewesen wäre?

Wollen wir diesen Widerspruch lösen, so bleibt uns nur übrig anzunehmen, Lucy habe ihrer Gebieterin den Plan in großen Zügen und ohne Details in Bezug auf Ort, Zeit und Ausführung mitgeteilt, Melinda sei, mit ihr näher liegenden Angelegenheiten beschäftigt, auf das Thema nicht mehr zurückgekommen und die ränkesüchtige Dienerin habe es vorgezogen, auf eigene Faust zu handeln. Wir werden aber besser daran tun, den Widerspruch ungelöst zu lassen und in das Dichtwerk nicht zu viel hineinzugeheimnissen. Wir haben bereits des öfteren bei der Analyse der Handlungen in diesem Lustspiele gefunden, daß der Dichter mit großer Sorglosigkeit vorging, daß es ihm auf einige unlogische Verknüpfungen der Szenen nicht besonders ankam. So mag sich in dem Gewirre der Intrigen dieser ungelöste Widerspruch leicht aus seiner Art zu arbeiten erklären lassen.

Auch das letzte Bedenken Worthys wird zerstreut, als Lucy erklärt, Melinda habe darum ihre Cousine Silvia nicht aufgesucht, weil sie schon vorher von deren Flucht Kenntnis erhalten habe. In des Friedensrichters Hause wird auch zwischen dem vielgeplagten Paare der Friede besiegelt (V, 7) und auch der Zuschauer kann ausruhen von der geradezu verwirrenden Fülle der Intrigen, zu deren verständnisvoller Verfolgung ihm der sorglose Dichter viel zu wenig Hilfen gegeben hat. Gewiß hat das Spiel der Darsteller manches vom Dichter Verabsäumte wieder gutgemacht und so das Verständnis dieser verwickelten Handlung dem Publikum nähergerückt, aber immerhin wird auch für diese zweite Handlung das über die erste gefällte Urteil zutreffen, daß die Komposition nicht nur eine lose, sondern oft sogar eine nachlässige ist. Diese Mängel in der Komposition kommen aber weniger zum Bewußtsein, weil die Vorgänge unser lebhaftestes Interesse fesseln, weil wir dem Intrigenspiel mit einer Spannung folgen, welche der Dichter bis zum letzten Augenblicke zu steigern versteht, weil aber auch die Einzelszenen ohne Rücksicht auf das organische Gefüge des Ganzen an sich gefallen. Gleich die erste Szene, in der Melinda ein längeres Gespräch mit Silvia führt, das zuletzt in einen Streit ausartet (I, 2), mit seinem natürlichen und lebhaften Dialog, der so ungesucht die Charaktere der Streitenden enthüllt und überdies das erregende

Moment der Handlung bringt, mußte eine freundliche und teilnehmende Stimmung schaffen und der Schluß, wenn gut gespielt, das erste herzhafte Lachen auslösen; das Spiel mit den beiden Liebhabern (III, 2) gab der Schauspielerin Gelegenheit, allerdings mehr durch ihre Mimik in der Darstellung der koketten, intriganten Weltdame Erfolge zu erzielen, während Brazen hier und in den früheren wie den folgenden Szenen, in welchen er auftritt, unfehlbar durch sein originelles Narrentum zündende Heiterkeit wecken mußte. Eine der wirkungsvollsten Szenen ist endlich die bei dem Wahrsager Kite. Außer Worthy, der wenig individuelle Züge an sich trägt, sind auch alle vorgeführten Charaktere interessant, ja sogar Lucy tritt hier aus der mehr passiven Rolle der Dienerin und Vertrauten heraus und gestaltet durch ihr Eingreifen das Ränkespiel noch lebhafter. Strömt von dieser Handlung auch nicht der Zauber aus, den die unverfälschte Natur einer Silvia und die tolle Laune eines Plume über die Handlung Silvia-Plume breiten, hat auch keine der Intrigen den Reiz, den der Rekrut Silvia auf jeden ausübt, an Leben, Bewegung und Interesse fehlt es auch hier nicht, auch hier unterhält uns der Dichter durch die reiche Fülle interessanter Verwicklungen nicht minder wie durch komische Charaktere und komische Situationen, so daß wir der Fehler vergessen, welche der Komposition auch dieser Handlung anhaften.

Gleich die erste in behaglicher Breite ausgeführte Szene enthüllt des Dichters Absichten; ganz im Stile der Sittengemälde will er uns das Soldatenleben in allen seinen Details vorführen und seine Hauptsorge wird sein, eine Reihe möglichst treuer, genauer und dabei anmutiger und belustigender Einzelgemälde zu geben, während er sich erst in zweiter Linie darum bekümmern wird, daß die Einheit der Handlung diese Einzelgemälde zu einem harmonischen Gesamtbilde zusammenschließe.

Wir befinden uns auf dem Marktplatze von Shrewsbury. Der Trommler schlägt den Grenadiermarsch und während er über den Platz zieht, begleitet von neugierigem Volke, folgt ihm in majestätischer Pose der Sergeant Kite, im Gefühle seiner Würde die immer größer werdende Volks-

menge musternd. Endlich, nachdem der Trommelschlag seinen Zweck erfüllt und ein zahlreiches Auditorium um den Werber geschart hat, hält er seine Rede. Wenn jemand die Lust in sich verspürt, Ihrer Majestät zu dienen und den französischen König in die Pfanne zu hauen, wenn Lehrlinge strenge Meister, Kinder unfolgsame Eltern, Diener zu wenig Lohn, Ehemänner zu viel Weib haben, ihnen allen winkt Erlösung im Zeichen des Raben, wo der *„noble serjeant Kite"* jeden Augenblick bereit ist, sie zu Soldaten, nein zu Grenadieren zu machen. Nach dieser wirkungsvollen Ankündigung, in welcher Farquhar dem Bramarbasieren des Soldaten einen gemütlichen, volkstümlichen Beigeschmack zu geben wußte, in welches er mit Glück die Lichter des derben, seiner Wirkung beim Volke stets sicheren Humors hineinspielen ließ, tritt der Sergeant mit seinem Publikum in direkten Verkehr.

Er will Costar Pearmain, einem der umstehenden Bauern, seine Soldatenmütze aufsetzen und da ist es bezeichnend, mit welcher Scheu der biedere Landbewohner die Attribute des Soldatentums betrachtet. Aus seinen Fragen hört man die Furcht des Volkes vor dem Treiben der Werber, seine Angst vor allem, was mit dem Militär zusammenhängt, deutlich heraus. Es müssen Schaudermären unter den Leuten erzählt werden, wie schlau die Werber zu Werke gehen und wie man unversehens und unbewußt sich in ihre Hände gegeben sehen könne, wenn unser Costar sogar Bedenken trägt, die Mütze aufzusetzen: *„Won't the cap list me? Are you sure there be no conjuration in it? no gunpowder plot upon me?"* Als ihn Kite mit „Bruder" anspricht, verbittet er sich diese Vertraulichkeit und jedes *„coaxing"* und *„wheedling"*. Doch dem geriebenen Kite ist darum nicht bange. Er und schmeicheln! Wie könnte er sich zu so etwas herablassen, er, der zwanzig Feldzüge mitgemacht! Das darf aber ein ehrlicher Kerl dem andern sagen, daß er noch nie einen schöner gebauten Mann gesehen habe, daß ihm sein fester Gang imponiere, und zu einem Krug Ale darf doch ein ehrlicher Mann und ein guter Patriot brave Engländer bei sich einladen, da ihn ja die edle Königin zahlt, auf deren Wohl zu trinken sich niemand weigern darf. Kite versteht es, mit den Leuten umzugehen.

Darum ist auch seine Tätigkeit von Erfolg. Was wir eben gesehen haben, war keine eigentliche Werbeszene, nur eine Ankündigung. Weiter geht der berechnende Sergeant vorläufig nicht, darf man doch nicht aufdringlich scheinen, und beim Biere wird sich das andre entwickeln.

Nachdem Costar Pearmain und Thomas Appletree diesem Getränke wacker zugesprochen haben, bringt sie der Sergeant wieder auf die Bühne, indem er jeden an einer Hand führt und im Chore mit den trunkenen Gesellen das schon in der Einleitung erwähnte Lied mit dem Refrain *„Over the hills and far away"* singt. Mit gespannter Aufmerksamkeit verfolgen wir das Vorgehen des schlauen Kite bei der eigentlichen Werbung (II, 3) der Bauern. Noch einmal schildert er ihnen das Soldatenleben in den verlockendsten Farben: „Ja, Jungens, so leben wir Soldaten alle Tage, trinken, singen, tanzen, spielen. Wir leben wie die Prinzen. Du bist ein König, ein Kaiser." Der trunkene Appletree will kein Kaiser sein, sondern ein Friedensrichter, denn seit dem *Pressing Act* sind diese mächtiger als alle Kaiser unter der Sonne. Sein Freund möchte nur eine Königin sein, kein König, denn Englands Königin ist mächtiger denn alle Könige der Welt. Da setzt der durchtriebene Sergeant ein: „Habt ihr schon ein Bild dieser mächtigen Königin gesehen?" Er hat zufällig zwei in Gold bei sich, die macht er den trunkenen Burschen zum Präsente. Die Umschrift heißt zwar Carolus, aber das ist, erklärt der gelehrte Kite, die lateinische Übersetzung von Königin Anna. Es gab eine geheime und eine öffentliche Werbung. Plume und seine Leute sind zu ihrem Geschäfte autorisiert und haben ihre ganz genauen Vorschriften, wie denn ihre Tätigkeit durch die Friedensrichter überwacht und gefördert wird. Aber wer Handgeld von den Werbern genommen, der hat sich zum Dienste verpflichtet, und die Leute zur Annahme dieses Handgeldes zu bringen, ohne Gewalt anzuwenden oder mit dem Gesetze in Kollision zu kommen, darin besteht die Kunst der Werber. Einen originellen, aber immerhin gefährlichen Kniff hat Kite angewendet. Das Bild der Königin in Gold, das sie als Präsent von ihm angenommen, ist nichts anderes als eine Goldmünze, welche als das Handgeld von 23 *s.* 6 *d.* gilt.

Als der Kapitän singend zu der Gruppe tritt, heißt der Sergeant die beiden Burschen die Mützen abnehmen, denn jetzt stünden sie vor ihrem Vorgesetzten. Die Rekruten wider Willen sehen einer den andern verblüfft an und halten das Ganze für einen Spaß. Sie sind doch nicht geworben, da müßten sie doch etwas davon wissen. Da sie, ängstlich geworden, nach Hause wollen, hält Kite es an der Zeit, sie durch militärische Barschheit vollends einzuschüchtern.

Da interveniert der Kapitän. Farquhar wollte an diesem Stückchen Kites nur zeigen, zu welchen Mitteln man bisweilen griff, aber Plume ist kein Freund von so grobem Betrug, er faßt die Sache feiner an. Er mißbilligt das Vorgehen seines Untergebenen, schilt ihn *„scoundrel, rogue, villain“*, schlägt und jagt ihn davon, den Angeworbenen gibt er ihre Freiheit wieder, da er niemanden zwingen wolle. Und nun spricht er zu ihnen in freundlich schmeichelnden Worten. Weit davon entfernt, so grell aufzutragen wie Kite, ist er sehr diskret, erzählt von seiner raschen Carrière beim Militär, reizt die Habgier der Bauern, indem er reiche Beute in Aussicht stellt, so daß Pearmain ganz bezaubert selbst das Handgeld verlangt. Der andere wehrt sich mit dem ungläubigen und mißtrauischen Trotze des Bauern und will sogar seinen Freund zurückziehen, aber zum Schlusse geht auch er mit.

Doch die Werber verfügen noch über andere Mittel, um der Königin aus dem kräftigen und gesunden Landvolk, auf welches sie sich mit besonderem Eifer verlegen, Soldaten zuzuführen. Der Grundsatz *„Cherchez la femme“* kommt auch bei ihrem Geschäft zur praktischen Anwendung. Der leichte und abenteuerliche Sinn des Soldaten ob dieser oder jener Rangstufe treibt immer und überall zur Anknüpfung von Liebesverhältnissen, seine derbe und gerade zufahrende Art liebt aber das lange Hinziehen und weichliche Tändeln mit der Liebe nicht und sucht die Festung möglichst rasch im Sturme zu erobern, damit sein unsteter Flattergeist neue Forts zu berennen die Freiheit erlange. Was dem Soldaten im allgemeinen eigen ist und ihn zum Schrecken aller friedlichen und auf strenge Sitte haltenden Familienväter macht, ist noch weit mehr bei den

Werbern ausgebildet, die ihr Beruf in engern Verkehr mit der Bevölkerung bringt, ja die zuweilen durch das Tor der Liebe ihre Rekruten ins Lager führen. Nur ein Gesetz muß bei Militär strikte befolgt werden, das der unbedingten Subordination, im übrigen setzt sich das leichte Volk der Krieger gern über andere Förmlichkeiten hinweg und der Verkehr der Geschlechter entwickelt sich unter den Söhnen des Mars viel freier und einfacher.

Plume schwängert einen dienstbaren Geist im Schlosse von Shrewsbury, sein Sergeant muß die Vaterschaft des Knaben auf sich nehmen. Verlangt die Mutter in schlauer Ausnützung der Umstände, daß Kite sie auch heirate, so wird sich dieser nicht lange sträuben, wenn er auch schon einigemale verheiratet ist. Viel Zeremonien braucht es zu einer solchen Soldatenhochzeit nicht. Geistliche sind ganz überflüssig dabei. „*Our sword, you know, is our honour; that we lay down; the hero jumps over it first, and the amazon after — leap rogue, follow whore — the drum beats a ruff, and so to bed, that is all — the ceremony is concise*", so erklärt Silvia die Zeremonie bei ihrer „Vermählung" mit Rose und der einzige Trauungszeuge Bullock ergänzt den um der humoristischen Wirkung willen stark chargierten Bericht: „*I danced, threw the stocking, and spoke jokes by their bedside, I'm sure.*" Freilich wird ein solcher Ehebund auch nicht so ernst genommen wie in bürgerlichen Kreisen. Bei dem schnellen Wechsel der Ereignisse in dem Leben des Soldaten wäre es auch ein Wunder, wenn er die Ehe und die eheliche Treue für den festen Pol in der Erscheinungen Flucht hielte. Die Soldatenweiber wissen dies und hüten sich wohl, die Eifersüchtigen zu spielen, dafür geht es ihnen unter den gutherzigen und flottlebigen Gesellen nicht schlecht. Die „Molly vom Schlosse" z. B. soll mitgenommen werden, sie kann ja waschen und gelegentlich „*make a bed, or unmake it*" (I, 1). Ihr Knabe wird als Grenadier namens Francis Kite, abwesend auf Urlaub, in die Liste eingetragen und die Löhnung für ihn steckt der unfreiwillige Vater ein, während der Kapitän die Mutter auf seine Liste setzt. Dafür nimmt ihr Kite in Ausübung seiner Gattenrechte die zehn Guineas ab, welche ihr Silvia geschenkt hat, „*as a part of my wife's portion*".

Dabei sind die Rollen zwischen Offizier einer- und Unteroffizier wie Mannschaft andrerseits so verteilt, daß letztere sich fast ausschließlich an Mädchen vom Schlage einer Rose halten müssen, während die Offiziere nicht bloß den Bürgerstöchtern die Köpfe verdrehen und sie verführen, sondern auch ohne jedes Bedenken ihren Untergebenen ins Gehege steigen und sich mit den ländlichen Schönen einlassen, teils um ihrer Lust zu frönen, teils aber auch, um auf diese Weise Rekruten zu gewinnen, wie z. B. für Plume dieses Motiv bei seiner Tändelei mit Rose wenigstens mitbestimmend war. So gewähren denn die Szenen, in deren Mittelpunkt Rose steht, zunächst einen tiefen Einblick in das Verhältnis des Soldaten zum Weibe, aber im speziellen zeigen sie uns auch, wie der Werber den Einfluß des Weibes zu seinen Zwecken ausnutzt. Um jedoch in so kurzer Zeit (nicht einmal zwei Wochen) 20 Mann zu gewinnen, genügten weder die marktschreierischen Kniffe eines Kite noch die feinen Überredungskünste des Kapitäns noch auch das Liebesgetändel mit Rose.

Wohnt den Vorspiegelungen der Werber keine Zauberkraft mehr inne, so müssen höhere Mächte Plumes Quartiere füllen; wirken die Drohungen Kites bei den plötzlich entnüchterten Burschen nicht mehr, die er listig geworben, so muß die Autorität der Zivilbehörde herhalten und deren Machtwort die durch französische Kugeln in das englische Heer gerissenen Lücken stopfen. Durch drastische Mittel muß der Werber auf seine Leute wirken. Diese Leute gehören nämlich fast durchgehends den niederen Volksklassen an. Plume will niemanden in seiner Kompanie haben, der schreiben kann, denn ein solcher Kerl kann ja Petitionen und Beschwerden aufsetzen. Darum muß Kite einen angeworbenen *Attorney* sogleich wieder entlassen (I, 1), und daß er sich so viel Mühe gibt, Silvia zu gewinnen, geht auf eine ihm damals noch unerklärliche Sympathie zurück, die ihn zu dem jungen Landedelmanne hinzieht, denn „feine Herren“ in seiner Kompanie zu haben, ist ihm direkt verhaßt, „*for they are always troublesome and expensive, sometimes dangerous; and 'tis a constant maxim amongst us, that those who know the least obey the best*“ (IV, 1).

Dagegen ist Plume mit der Tätigkeit seines Sergeanten vollauf zufrieden, wenn dieser *„the strong man of Kent, the king of the Gipsies, a Scotch pedlar"* (I, 1) anwirbt, der Zigeunerkönig ist ihm als berüchtigter Geflügeldieb sogar willkommen, wie er sich auch keine Skrupel macht, zwei Schafdiebe aufzunehmen. So bekommt wenigstens der Metzger Arbeit, der mit dem Bäcker, dem Schneider und dem Schmied in der Kompanie so viele Handwerke vereint, wie sie kaum in der ersten Kolonie in Virginien beisammen waren (V, 4). Unter der strengen militärischen Zucht werden diese heterogenen Elemente zu brauchbaren Soldaten; wenn er nur die Überzeugung hat, daß sie zum Parieren zu bringen sein werden, schwinden alle anderen Bedenken und er nimmt keinen Anstand, den Leuten nicht bloß im allgemeinen das Leben des Soldaten in den verlockendsten Farben zu schildern, sondern auch dem einzelnen Versprechungen betreffs seiner militärischen Carrière zu machen, welche sich naturgemäß nicht realisieren lassen.

Cartwheel, dem Liebsten der Bauernschönen, wird ohneweiters die Charge eines Tambourmajors zugesagt, Bullock soll Kaserneninspektor werden. Wie anders sich die Wirklichkeit gestaltet, erzählt Kite aus dem Schatze seiner eigenen Erfahrungen: *„Hunger and ambition, the fears of starving, and hopes of a truncheon, led me along to a gentleman, with a fair tongue and a fair periwig, who loaded me with promises; but egad, it was the lightest load that ever I felt in my life. He promised to advance me, and, indeed, he did so — to a garret in the Savoy. I asked him why he put me in prison, he called me a lying dog, and said I was in garrison; and, indeed, 'tis a garrison that may hold out till doomsday, before I should desire to take it again"* (III, 1).

Ähnlich mag sich wohl später über seine ersten Erlebnisse bei Militär mancher von denen geäußert haben, welche Kites Wahrsagekunst dem Kriegshandwerke gewann. Es ist eine treffliche Idee des durchtriebenen Sergeanten, seine Vorspiegelungen in den Sternen ihren Ursprung nehmen zu lassen und mit göttlichen Schicksalssprüchen und Glücksprophezeiungen zu operieren statt mit menschlichen Versprechungen. Durch das mystisch-phantastische Beschwörergewand unkenntlich auch für das Auge des Bekannten,

sitzt er an einem Tische, auf dem ein Globus und Bücher zu sehen sind. Thomas, der Schmied, welcher als erste Kundschaft eintritt, bittet den *„cunning man Coppernose“* (statt Kopernikus), ihm für seinen Schilling auch zu wahrsagen, daß es dafür stehe, sonst wolle er sein Geld zurück. Daß Kite an der Hand des Besuchers erkennt, Tom sei ein Schmied, ist das erste von dem biederen Handwerker angestaunte Wunder und seine ehrfürchtige Scheu wächst noch, als Kite acht fremdklingende Wörter hersagt als die Namen der Sternzeichen. In den Sternen hat er auch gelesen, daß Tom Bomben und Kanonenkugeln gemacht hat oder machen wird, daß der ehrliche Schmied, *„in two years, three months, and two hours, will be made captain of the forges to the grand train of artillery, and will have ten shillings a day, and two servants“*. Von Schwindel erfaßt über sein künftiges Glück, möchte Tom von den Sternen nun den Rat, wie er es anfangen solle, um zu dieser Stellung zu gelangen. Auch darüber weiß Coppernose Bescheid. Nach seiner Anweisung muß Tom nach ungefähr einer Stunde auf dem Marktplatze mit Plume zusammentreffen, welchen er als den vom Schicksal ersehenen Schöpfer seines Glückes daran erkennen soll, daß ihn dieser nach der Zeit fragt. Ihm hat er zu folgen und sein Glück ist gemacht.

Der Zufall fügt es, daß die nächste Kundschaft der Metzger Pluck ist, dem Kite am Morgen desselben Tages ohne Erfolg 5 Guineas angeboten hat. Dem Fleischer stellt er das Amt eines Surgeon-General in Aussicht, die Befähigung dazu besitze er ja: denn *„he that can cut up an ox may dissect a man and the same dexterity that cracks a marrow-bone, will cut off a leg or an arm“*.

Aus den Linien seiner Hand erkennt er, daß in dieser am Morgen 5 Goldguineas waren, den Namen des Spenders weiß er nicht genau. Pluck wird bei dem dritten Feldzuge in Flandern einem höhern Offizier das Bein mit einer so außerordentlichen Geschicklichkeit amputieren, daß ihn der allgemeine Wunsch zu diesem höchsten medizinischen Grade in der Armee befördern wird. Scheinbar widerwillig, läßt sich endlich der Prophet von Pluck das Geheimnis rauben, wie er überhaupt dazu kommen solle, Soldat zu werden und Feldzüge mitzumachen, damit ihm das von den Sternen

verheißene Glück nicht entgehe. Nach anderthalb Stunden wird ein Mann, dessen Name mit P. anfängt und dem der Zipfel des Taschentuches aus der rechten Tasche schaut, während er eine Schnupftabaksdose in der Hand hält, an dem Fleischerladen Plucks vorbeikommen, nach dem Preise einer Kalbslende fragen und den großen Fleischerhund Chopper streicheln; dem soll der Metzger folgen, nachdem er, ohne das Flennen und Winseln von Mutter, Schwester und Braut zu beachten, alles zu Geld gemacht hat. Kite hat sich durch die Kenntnis der kleinsten Details von des Fleischers Verhältnissen bei diesem in so gewaltigen Respekt gesetzt, daß wir überzeugt sind, es werde Plume nicht mehr viel Mühe verursachen, ihn für seine Kompanie zu gewinnen. Die beiden Werbeszenen im Studierzimmer des Astrologen verdienen wegen der originellen Idee und Handlung nicht minder als wegen des psychologisch fein durchdachten, auf scharfe Beobachtung gegründeten, frisch und natürlich dahinfließenden und mit reichem Humor durchtränkten Dialogs uneingeschränktes Lob.

Ihnen stellen wir als ebenbürtig jene Szene zur Seite, in welcher das letzte Auskunftsmittel der Werber in Anwendung kommt: der von Seite der Friedensrichter ausgeübte Zwang. Thomas Appletree hat in gewissem Sinne recht, wenn er lieber Friedensrichter als Kaiser sein will, *„for since this pressing act they are greater than any emperor under the sun“* (II, 3). Durch eine eigene Parlamentsakte waren die Gerechtsame der Friedensrichter festgelegt und diese hatten nicht nur, wenn es sich um Personen handelte, die sich gegen die Gesetze vergangen hatten, das Recht, diese zwangsweise unter das Militär zu stecken, sondern sie durften sich auch solcher Leute auf bequemem Wege entledigen, welche keine nachweisbaren Subsistenzmittel besaßen und dem Sprengel zur Last fallen konnten, besonders wenn sie nicht verheiratet waren. Die Parlamentsakte ließ den Friedensrichtern eine so weitgehende Befugnis, daß die Werbeoffiziere sich im eigenen Interesse mit diesen möglichst gut verhielten. Wenn der Friedensrichter und der Werbeoffizier Hand in Hand gingen und ersterer das Gesetz sophistisch für seinen Zweck auszulegen verstand, war über den Sprengel ein so dichtes Netz geworfen, daß den

Fischern, wenn sie nicht wollten, kaum einer von den jungen und schönen Fischen zu entkommen vermochte.

Die Friedensrichter Balance, Scale und Scruple sitzen auf den Richterstühlen und der dumme, auf seinen Stab stolze Konstabler sorgt reichlich dafür, daß die Sitzung nicht zu ernst verlaufe. Farquhar hat bei jeder Gelegenheit seine Witze über die Juristen gemacht, hier kommt noch der von ihm nicht einmal gefühlte Dünkel des Großstädters hinzu, welcher, wenn er noch so gutmütiger Art ist, dennoch immer den Kitzel verspürt, sich über die Borniertheit und Schwerfälligkeit des Kleinstädters lustig zu machen. Solch eine Gerichtssitzung in dem ländlichen Shrewsbury war eine starke Versuchung zu satirischer Behandlung. Kite und Plume sind als die offiziellen Vertreter der Königin dabei und beeinflussen den Gang der Verhandlung mehr, als ihnen zusteht. Ehe die Sitzung eröffnet wird, läßt sich Kite von dem Konstabler die Herren Richter benennen, wobei dieser nicht vergißt, nachdem er die anderen drei mit Namen bezeichnet hat, sich als die vierte Amtsperson anzureihen. Übrigens ist er auch ein Sergeant von der Miliz, aber wir gewinnen keine hohe Meinung von der militärischen Ausbildung dieser Truppe, wenn wir sehen, wie der Sergeant, welcher vor uns Exerzierübungen zu machen beginnt, den Stab, der eine Muskete vorstellen soll, rechts schultert statt links. Auch die Disziplin scheint bei der Miliz keine sehr stramme zu sein, das charakterisiert kurz und treffend folgende Bemerkung des Konstablers: „*Your exercise differs so from ours that we shall never agree about it. If my own captain had given me such a rap (over the head with the halberd), I had taken the law of him.*“

Nach diesem lustigen und die Miliz in scharf satirische Beleuchtung rückenden Entrée tritt Plume auf, welchem ehrerbietigst Platz gemacht wird. Der Konstabler führt den ersten Mann vor, den er aufgegriffen hat. Vorzubringen hat er gegen diesen nichts, meint er auf Scruples Frage; warum er ihn aufgegriffen hat, weiß er auch nicht, ja wen aufzugreifen ihm das Recht zusteht, weiß er nicht zu sagen, denn er kann nicht lesen. Die Herren müßten wirklich unverrichteter Sache auseinandergehen, wenn nicht Kite als „*counsel for the queen*“ den Mann trotzdem reklamierte. Die

Argumente, welche ihm der Dichter in den Mund legt, sind ein deutlicher Beweis für die Rücksichtslosigkeit, mit der man dem Volke gegenüber vorging, und die ganze Verhandlung zeigt, wie man dem Gesetze eine Nase zu drehen sich bemühte: *„This man is but one man; the country may spare him, and the army wants him; besides, he 's cut out by nature for a grenadier; he 's five foot ten inches high; he shall box, wrestle, or dance the Cheshire round with any man in the country; he gets drunk every sabbath day and he beats his wife"*, lautet das Plaidoyer des Anklägers. Die Gattin des Bedrohten tritt zwar für diesen ein und bittet, den fünf Kindern den Ernährer nicht zu nehmen, und der gewissenhafte Scruple entrüstet sich ehrlich, da es ja nach der *Pressing Act* im allgemeinen verboten ist, Familienväter zum Dienste zu pressen.

Auch der ehrliche Scale mag von einem solchen Gewaltakte nichts wissen, aber da lernen wir Balance, den wir als Menschen schon früher charakterisiert haben, in seiner Amtstätigkeit kennen und jetzt verstehen wir, warum ihn Farquhar *„hearty in his country's cause"* nennt. Schlauer, aber auch rücksichtsloser als seine Kollegen, arbeitet er dem Werbeoffizier in die Hände und scheut dem Volke gegenüber vor keiner Brutalität zurück. Schon soll der Mann entlassen werden, da fragt er ihn, wie er denn seine Familie ernähre. Schlagfertig erwidert Plume: „Durch Wilddieberei." Das nimmt Balance ohneweiters als erwiesen an und judiziert: *„A gun! nay, if he be so good at gunning, he shall have enough on 't. He may be of use against the French, for he shoots flying, to be sure!"* Scruple wendet sich noch einmal gegen diesen Richterspruch, der in Widerspruch mit dem Gesetze steht, selbst wenn Plume die Wahrheit gesprochen hat. Da mengt sich das Weib hinein und verdirbt in ihrer Ungeschicklichkeit alles. Sie ahnt, warum man den Mann wegschicken will. Die Herren wissen, daß sie jedes Jahr ein Kind bekommt, solange ihr Mann zu Hause ist, und fürchten, daß alle diese Bälger dem Kirchspiel zur Last fallen werden. Plume stimmt zu: „Besser, das Kirchspiel erhält jetzt fünf Kinder als im nächsten Jahre schon sechs oder sieben und so fort, darum weg mit dem Mann!" „Gut denn," droht in seiner ohnmächtigen Wut das

Weib aus dem Volke, „nehmt mir den Gatten, aber profitieren sollt ihr dadurch nichts, denn solange noch ein Mann im Sprengel ist, will ich meine „*teeming-time*" nicht verlieren." Balance schickt sie ins Korrektionshaus und den Mann übernimmt Kite.

Mag man auch über das auf seinem Naturrechte mit ländlicher Ungeniertheit bestehende Weib herzhaft lachen, im ganzen hinterläßt diese Szene einen tiefernsten Eindruck. Das Lachen über den dummen, amtsstolzen Konstabler kommt aus einem durch keinen düstern Schatten getrübten Herzen, und wenn die ländlichen Richter gegenüber den militärischen Beiräten sich zu devot benehmen und ihrer Würde etwas vergeben, ist unser Behagen an diesem launig-humorvoll hingeworfenen Gemälde ein reines. So weit ist die Satire ganz Farquharisch, frei von Gift und Galle, nicht scharf und bissig; aber eine ganz andere Tendenz tritt zu Tage, da Balance die Leitung der Verhandlung an sich nimmt; man wird das Gefühl nicht los, daß dem armen Manne, welcher vor diesem Kollegium steht, unbedingt die Schlinge um den Hals gelegt werden muß, und das Gefühl tiefen Mitleids mit dem unglücklichen, der Willkür despotischer Behörden preisgegebenen Volke erfaßt uns in dem Momente, da ein dummer Polizist ohne Grund einen armen Plebejer aufgreifen und einer Behörde vorführen darf, welche ihre Aufgabe nur darin sieht, das arme Opfertier zu schlachten, und in das Mitleid mischt sich die Empörung über solche Brutalität. Je weiter die Verhandlung fortschreitet bis zu dem Schlusse mit dem verzweifelten Aufschrei des menschlichen Weibchens, dem man das Männchen von der Seite reißt, mit dem Aufschrei des nach Befriedigung seiner Lust drängenden Fleisches und mit dem unmenschlichen Urteilsspruche, desto unbehaglicher wird es uns zu Mute, da ein düsteres soziales Gemälde an uns vorüberzieht von menschlicher Ungerechtigkeit und Verzweiflung des Schwachen, desto schwüler wird die Atmosphäre, so daß uns die schließliche Entladung des armen Weibes als eine Art Erleichterung erscheint, als ein Protest der Natur, die zwar augenblicklich unterdrückt werden kann, zuletzt aber doch siegen muß. Farquhar hat in keinem seiner bisherigen Dramen mit so bitterem Ernste

in so scharf satirischer Tendenz soziale Probleme aufgerollt. Der Werbeoffizier Farquhar, der alle Kniffe in seinem Geschäfte wenn nicht selbst anwendete, so doch mitansehen und gestatten mußte, der in seinem Lustspiele mit sichtlichem Behagen selbst die Künste des Wahrsagens uns vorführt, dieser für die Behandlung tiefernster Probleme so wenig geschaffene Lustspieldichter in Uniform findet vielleicht ungesucht und unbeabsichtigt in dieser einfachen, aber durch die bloße Kopie der Wirklichkeit schon tendenziös zusammengestellt erscheinenden Szene Töne, welche zu Herzen gehen und gegen das System der Brutalität in ihrer Kürze eine schärfere Anklage erheben als umfangreiche Geschichtswerke.

Die zweite Verhandlung würde für sich allein ebenso wirken, aber nach der ersten bietet sie nichts wesentlich Neues mehr, verliert darum an Interesse. Der erste ist wider alles Recht und Gesetz zum Rekruten gepreßt worden, bei dem Kohlengräber in der zweiten Verhandlung wird ein advokatischer Kniff angewendet. In dem Gesetze heißt es, daß keiner zum Militär gepreßt werden dürfe, *„that has any visible means of a livelihood“*. Der Kohlengräber, der unter der Erde arbeitet, hat aber keine *„visible means“*, erklärt unter dem Beifalle von Plume und Balance der rabulistische Kite. Überdies ist der Mann nicht wirklich verheiratet: *„We agreed that he should call me wife, to shun going for a soldier.“* Der zweite Teil ist vielmehr eine Abschwächung des ersten.

Der dritte Rekrut ist Silvia. Diese soll wegen der ihr zur Last gelegten Schändung des Bauernmädchens den Werbern verfallen, also wegen eines Verbrechens; alles andere, was bei der Verhandlung gegen Silvia nun zur Sprache kommt, ist an anderem Orte besprochen worden.

Von den fünf Mann, welche vorgeführt werden sollten, ließ der Konstabler gegen eine Bestechung die übrigen entkommen, und da dies aufgedeckt wird, muß der bestechliche Konstabler seinen Stab niederlegen und als gemeiner Soldat sich unter Kites Kommando begeben. So schließt diese kulturhistorisch bedeutsame Szenenreihe mit ihrem ernsten sozialen Hintergrund und ihrer scharfen Satire lustig, wie sie begonnen, und der Originalität des Dichters

geschieht kein Abbruch, wenn man auch zugibt, daß ihm die zweite Szene des dritten Aktes von Shakespeares Heinrich IV., zweiter Teil, vorgeschwebt hat, da bei Shakespeare eigentlich nur skizziert erscheint, was hier in breiter Ausführung dargestellt ist. Am Schlusse des Stückes übergibt Plume seine Rekruten dem Kapitän Brazen, dessen Berufstätigkeit uns jedoch nur einmal vor Augen geführt wird, da er nämlich mit Plume um den Rekruten Silvia streitet, welcher sich freiwillig gemeldet hat.

Aus der Menge der Personen, welche in den Werbeszenen auftreten, müssen besonders der Kapitän Plume (in seiner militärischen Eigenschaft) und sein Sergeant Kite hervorgehoben werden. Letzterer entwickelt einmal (III, 1) Worthy seinen Lebenslauf. „*You must know, sir, I was born a gipsy, and bred among that crew till I was ten years old. There I learnt canting and lying. I was bought from my mother, Cleopatra, by a certain noble man for three pistoles, who, liking my beauty, made me his page; there I learned impudence and pimping. I was turned off for wearing my lord's linen, and drinking my lady's ratafia; and then turned a bailiff's follower; there I learned bullying and swearing. I at last got into the army, and there I learned whoring and drinking: so that if your worship pleases to cast up the whole sum, viz. canting, lying, impudence, pimping, bullying, swearing, whoring, drinking, and a halberd, you will find the sum total amount to a recruiting serjeant.*“ Steele hat kurzweg über Kite geurteilt: „*The humour is not hit in Sergeant Kite*“, aber es bedarf keineswegs einer darstellerischen Kraft wie Estcourt, um als Kite zu wirken. Der Sergeant eignet sich vortrefflich zu seinem Berufe. Will man zur Beurteilung dieses Charakters den richtigen Gesichtspunkt wählen, dann darf man ihn nicht ausschließlich von der militärischen Seite betrachten. Kite wird vom Soldatischen nicht beherrscht, er bedient sich desselben nur, wo es ihm für seine Zwecke paßt, ist aber im stande, sich desselben zu entledigen, wo es ihm unbequem wird. Als Soldat liebt er den Verkehr mit den Weibern und ist flatterhaft in seinen Neigungen, skrupellos in der Wahl der Mittel, die ihn zum Ziele führen können (Molly und die Heiratsliste, I, 1). Als Soldat verschmäht er auch einen guten Trunk nicht; das sind alles Eigenschaften,

die auch dem Werber nicht schaden, welcher bei ihm über dem Soldaten steht. Dem Soldaten Kite ist eine gewisse Derbheit im Ausdrucke, eine Geradheit im Handeln eigen, der Soldat Kite fühlt sich als Krieger und Sergeant erhaben über die Zivilisten vom Lande und gefällt sich darin, seine militärische Würde nach außen zu kehren und den Bramarbas zu spielen. Der Soldat nimmt es nicht so genau mit den Formen und Einrichtungen des bürgerlichen Lebens und setzt sich mit einer gewissen Unverschämtheit über die Schranken hinweg, nicht nur im Reiche der Liebe, sondern auch auf allen anderen Gebieten. Alles das steht Kite zu Gebote, und wenn es für das Geschäft des Werbers ersprießlich ist, kann er großtun, bramarbasieren, fluchen, poltern, lügen, betrügen trotz einem.

Aber derselbe Mann kann auch alles das lassen und sich ganz der Eigenart des andern anschmiegen, wenn es gilt, diesen zu berücken, er kann höflich sein und schmeicheln, kann jedes militärische Selbstgefühl ablegen und einen populären Ton anschlagen, der ihm die Herzen gewinnt. Er verfügt über reichen Witz, große Menschenkenntnis und scharfes, rasches und sicheres Urteil wie über rücksichtslose Energie, und wenn man bei diesem durch die Welt gehetzten Agenten der Königin von Moralität auch nicht gut sprechen kann, seinem Kapitän ist er in Treue ergeben, seinem Kapitän — und seinem Berufe. Es ist wohl eine sonderbare Idee, daß er sogar die Sterne in seinen Dienst stellt, aber warum der Wahrsager Kite dem Sergeanten Abbruch tun sollte (Hallbauer, p. 30), ist nicht einzusehen: selbst daß er gern Geld nimmt, „*greedy*" ist, entspricht ja ganz seinem Wesen.

Sein Kapitän gewinnt durch den roten Rock eine tüchtige Portion von Keckheit, ja Unverschämtheit; das soldatische Bramarbasieren und die Derbheit sind nicht mehr die Art des feingebildeten Offiziers, dagegen hat er die Sorglosigkeit und die Freude am fröhlichen Lebens- und Liebesgenuß seines Standes. Seine Charge hat die dem Menschen Plume eigenen Charakterzüge nur etwas lebhafter hervortreten lassen, ein neuer Mensch steckt in dem Werbeoffizier nicht, nur seine Skrupellosigkeit im Berufe macht uns den Werber besonders in der Gerichtsszene weniger

sympathisch denn Silviens Liebhaber. Wenn auch ein gewisser Grad von Rücksichtslosigkeit zu dem Berufe gehört, so zeigt uns der Dichter doch in der Werbeszene den Unterschied zwischen der feineren Art des Offiziers und der plumpen des Sergeanten. Auch Kite kann schmeicheln und überreden, aber zuletzt greift er bisweilen zu plumpen Täuschungen und zur Gewalt, der Offizier vermeidet auch jeden Schein von Gewalt und legt die Sache viel diskreter an.

Schon Shakespeare hat in Heinrich IV., 2. Teil, III, 2 uns eine Werbeszene vorgeführt, aber ihm kam es vor allem darauf an, John Falstaff in einer neuen Rolle seine Witze machen zu lassen; kein Dichter vor Farquhar hat jedoch den Versuch gemacht, in einer Reihe von lebenssatten Gemälden die Tätigkeit der Werber und ihr Verhältnis zur Bevölkerung zu illustrieren, und daß dieser Versuch in jeder Beziehung gelungen ist, daß die in den Werbeszenen auftretenden Personen in ihrer bunten Mannigfaltigkeit und ihrem rastlosen Durcheinander zu lebensvollen Bildern sich zusammenschließen, die wir mit nie erschlaffendem Interesse an uns vorüberziehen lassen, stets in Laune erhalten durch den frischen und ursprünglichen Humor, der aus ihnen quillt, durch die ungekünstelte, wenn nicht oft derbe Natur, die aus ihnen spricht, muß selbst die mißgünstigste Kritik zugeben.

The Recruiting Officer fügt sich demnach aus drei Teilen zusammen: der Haupthandlung Silvia-Plume, der zweiten Handlung Melinda-Worthy, die nicht viel weniger Raum einnimmt, und den Werbeszenen. Der erste Akt ist sehr übersichtlich gegliedert. Indem die Handlung auf dem Marktplatze mit dem Aufrufe Kites an die Bürger und dem Generalmarsch des Trommlers beginnt, versetzt uns der Dichter alsbald in das neuartige Milieu und schlägt den stimmenden Akkord an. Die weitere Unterredung Kites, Plumes und Worthys gibt ungezwungen die Exposition zu den Liebesaffären, während die zweite Szene uns mit den weiblichen Personen bekanntmacht und der zwischen ihnen entstandene Streit sowie der daraus folgende Beschluß Melindens, sich zu rächen, das erregende Moment für die Haupthandlung bildet. Umgekehrt ist der zweite

Akt gegliedert. Die ersten zwei Szenen spielen in des Friedensrichters Hause und führen die Haupthandlung bis zu Silviens Verbannung, beschlossen wird der Akt durch die prächtige Werbeszene.

Viel lebhafter geht es im dritten Akte zu. Den ersten Teil desselben füllen die Abenteuer des Bauernmädchens Rose und Brazens Renommistereien, die zweite Szene spielt auf der Promenade am Severn und zeigt uns in ihrem ersten Teile Melinda bei dem ersten Rendezvous mit Brazen, Worthys Abfertigung, des angeheiterten Plume Liebeswerbung, den Kampf der Nebenbuhler und Melindens Flucht mit Worthy, während im zweiten Teile zwischen denselben Männern der Kampf um den schönen Rekruten Silvia entbrennt.

Die Haupthandlung wird im vierten Akte fortgesponnen. Die in einem früheren Akte nur in einer Episode aufgetretene Rose wird nun zum Prüfstein für die Liebe Plumes zu Silvia. In der zweiten Szene hat Melinda ihr zweites Rendezvous und Worthy erleidet seine zweite Niederlage, womit die Notwendigkeit des Eingreifens höherer Mächte erwiesen ist. Der Wahrsager Kite unterhält uns denn auch bis zum Schlusse des Aktes.

Am meisten Handlung drängt sich im fünften Akte zusammen. Silvia und Rose werden nach der mitsammen verbrachten Nacht verhaftet (1), von Balance verhört und wieder in festen Gewahrsam gebracht (2). Nachdem die Haupthandlung bis zu diesem spannenden Momente sich entwickelt hat, scheint die zweite Handlung mit der Versöhnung zwischen Melinda und Worthy ihren Abschluß zu finden (3); in dieser Erwartung werden wir aber durch Brazen und seinen Brief wieder getäuscht (4). Während Worthy auf die Felder galoppiert, um die Ungetreue zu strafen, wird in der Gerichtsszene über zwei arme Teufel, dann über Silviens Schicksal entschieden (5). Die sechste Szene bringt die possenhafte Lösung des Rendezvous Lucy-Brazen und zerstreut endgültig alle Bedenken Worthys, die siebente bringt die Aufklärung über Silviens Intrige und die Lösung beider Handlungen.

Zu einem organischen Ganzen hat der Dichter die drei Teile nicht zusammenzufügen vermocht, besonders die

Werbeszenen haben mit den anderen Handlungen sehr wenig zu tun. Der Aufruf Kites und die Werbeszene sind in gar keinem Zusammenhang mit den anderen zu bringen, die Szenen mit Rose im dritten Akte verknüpft nur das Motiv Plumes, sich für Silviens vermeintliche Untreue durch Umgang mit anderen Mädchen zu rächen und zu trösten, mit der Haupthandlung: im vierten Akte benutzt Silvia das Bauernmädchen, um die Treue Plumes zu erproben, und stellt so einen innigeren Zusammenhang her. Im Studierzimmer des Wahrsagers laufen zum erstenmal die Fäden zusammen und die Gerichtszene, welche Silvia ihrem Kapitän überantwortet, gibt auch Proben von gewaltsamer Pressung zum Militärdienste.

Auch die beiden Liebesaffären greifen wenig ineinander. Melindens Rachedurst treibt Silvia aufs Land und die letzte Spannung in Betreff des Ausganges der zweiten Handlung wird erzeugt, da Melinda den beabsichtigten Besuch bei Silvia aufschieben muß, andrerseits geben die bei Silviens Vater aufgelesenen Fetzen vom Briefe Melindens Worthy den Plan zur Zähmung der Hochmütigen ein.

Die Komposition ist also in vielfacher Hinsicht mangelhaft, aber *The Recruiting Officer* verdiente den Beifall des Theaterpublikums in vollem Maße, denn das Stück versetzte in ein neues, interessantes Milieu, gab lebensvolle, der Natur abgelauschte Bilder von dem Leben auf dem Lande und unter den Werbern und führte so von dem Raffinement und der Hyperkultur der Großstadt das Lustspiel in gesündere Sphären, und wenn es auch darin an Derbheiten nicht fehlt, so vertrug man diese besser als in den Salonlustspielen, weil sie dem Milieu naturgemäß entsprangen. Sein Talent für das Erfassen und Ausgestalten komischer Situationen konnte der Dichter hier in ausgiebigster Weise entfalten, und daß der Zuschauer fast nicht zu Atem komme in dem sich drängenden Gewirre von stets interessanten Handlungen, daß auf der Bühne immer Leben und Bewegung herrsche, das lag schon im Stoffe, hätte auch nicht des Dichters Naturell eben dahin geneigt. Aber auch kritische Theaterbesucher konnten ihre Freude haben an der Art, wie der Dichter seine Charaktere sich in natürlichem und ungezwungenem Dialog wie in der Handlung

lebenswahr enthüllen ließ, besonders eine Silvia, ein Kite, ein Brazen, sie konnten den Fortschritt des Dichters bewundern, der über das Possenhafte hinausgewachsen war und gar keinen schlechten Sitten- und Milieuschilderer machte und dessen kulturhistorisch wichtige Szenen man noch heute nicht ohne Nutzen und mit Genuß lesen wird. Ein in Prosa gehaltener Epilog ladet das Publikum durch den Grenadiermarsch zum Besuche des Theaters ein und gefällt sich in launigen Vergleichen zwischen dem Grenadiermarsch und der Musik des heutigen Tages. Über die deutschen und französischen Bearbeitungen dieses Stückes wird an anderem Orte gesprochen werden.

XIV.

1. Verkauf der Offiziersstelle; Krankheit und Tod. — 2. The Beaux' Stratagem.

a) Äußere Geschichte.

Dem Theaterdichter Farquhar hatte die launische Glücksgöttin ihre Gunst wieder zugewendet, aber als hätte sie es in ihrer Bosheit darauf abgesehen gehabt, kein reines Glücksgefühl in seiner Brust aufkommen zu lassen, sandte sie über den jungen Ehemann und Vater von zwei Mädchen schwere Sorgen finanzieller Natur. Er war wohl berühmt, aber arm und krank, und wie besorgt er um die Zukunft seiner Familie war, beweist der schon in den ältesten *Memoirs* zitierte Satz: „*I have often heard him say, that it was more pain to him, in imagining that his family might want a needful support, than the most violent death that could be inflicted on him.*" Da riet ihm ein Hofmann, er möge seine Offiziersstelle zu Geld machen, um der drückendsten Verpflichtungen ledig zu werden, und gab dem allzu vertrauensseligen Dichter das Versprechen, ihm in Bälde eine „*captaincy*" zu verschaffen. Dieser Hofmann war nach Thomas Wilkes der Herzog von Ormond, derselbe, dessen Farquhar in der Dedikation zu *The Recruiting Officer* Erwähnung tut und welcher das Amt eines Vizekönigs von Irland (seit 1703) innehatte (die *Biographia Dramatica* spricht irrtümlich von einem Earl of Ormond, die anderen älteren Quellen nennen

überhaupt keinen Namen). Der Herzog hielt aber sein Versprechen nicht und so stand denn unser Farquhar bald ohne Geld und Amt da. So oft er auch den Herzog, von dem es heißt, er habe ihm früher manche Freundschaftsbeweise geliefert, an sein Versprechen gemahnte und auf seine traurige Lage hinwies, er erhielt keine andere Antwort, als er möge seinem „Gönner" nach Irland folgen, wo er ihm die erste frei werdende Kompanie geben wolle. Auf dieses Verhalten des Höflings sollen nach der *Biographia Britannica* einige Strophen des *Song of Trifle* anspielen. Jedenfalls gab diese Enttäuschung dem physisch gebrochenen und psychisch deprimierten Manne den Todesstoß. Sie fällt unzweifelhaft in das Jahr 1706.

Thomas Wilkes hat aus dem Munde Colley Cibbers folgenden Bericht über die Lebensumstände des Dichters in der Zeit unmittelbar nach dem harten Schlage: Farquhar war ein ständiger Theaterbesucher; als Wilks (der Schauspieler) ihn seit mehr als zwei Monaten dort nicht gesehen hatte, ging er in die York Buildings, in welchen Farquhar gewohnt hatte, doch von dort war der Dichter ausgezogen und niemand wußte wohin. Einige Tage später erhielt Wilks einen Brief von Farquhar, in welchem ihn dieser zu einem Besuche in die St. Martin's Lane dringend einlud. Der Schauspieler fand seinen Freund in einer elenden, nach rückwärts gehenden Dachkammer, bittere Not leidend und in größter Aufregung. Er erzählte Wilks den Hergang der traurigen Begebenheit und fügte hinzu, am meisten schmerze es ihn, daß er durch den Verkauf seiner Charge sich die Gunst des Grafen von Orrery verscherzt habe. Wilks riet ihm, ein Stück zu schreiben und möglichst schnell auf die Bühne zu bringen. „*Write!*" soll Farquhar erwidert haben, „*it is impossible that a man can write common sense who is heartless, and has not a shilling in his pocket*". Der Schauspieler sprach ihm Mut zu und gab ihm 20 Guineas und Farquhar machte sich alsbald daran, den Entwurf von *The Beaux' Stratagem* auszuarbeiten, welcher von Wilks und den Theaterdirektoren gebilligt wurde, worauf dann innerhalb von sechs Wochen das Stück fertiggestellt wurde.

Er schrieb es meist im Bette, und bevor er den zweiten Akt beendet hatte, wußte er, daß er sich von seinem

Schmerzenslager nicht mehr erheben werde. Als Wilks nach der ersten Aufführung des Stückes ihm zu dem großen Erfolge gratulierte und dabei bemerkte, Mrs. Oldfield, die Darstellerin der Mrs. Sullen, habe Anstoß daran genommen, daß der Dichter sie am Schlusse des Stückes ohne vorhergegangene gesetzliche Scheidung Archer gebe, entgegnete der Todkranke darauf: *„To salve this, I'll get a real divorce, marry her myself and give her my bond she shall be a real widow in less than a fortnight.“* Es währte wirklich nicht länger mehr; am Abende der dritten Aufführung, des Dichters Benefizvorstellung, in der letzten Woche des April 1707 trat George Farquhar von der Schaubühne dieses Lebens. Diese im wesentlichen Thomas Wilkes entlehnte Darstellung scheint, was die Chronologie betrifft, auch die richtige zu sein. Die Angaben der ältesten Quellen (Ware-Harris, Chetwood, Jacob), nach welchen die Première des Stückes (und demnach auch der Tod des Dichters) erst in das Jahr 1710 fallen, beruhen erwiesenermaßen auf einem Irrtum. Daß Farquhar im Jahre 1707, und zwar vor dem Monat Mai starb, beweist der Nekrolog in der Mainummer 1707 der Zeitschrift *The Muses Mercury: or Monthly Miscellany*, welcher mit den Worten beginnt: *„All that love Comedy, will be sorry to hear of the death of Mr. Farquhar“*, ferner der Auszug aus dem Pfarr-Register von St. Martin (auf dem Friedhofe von St. Martin wurde der Dichter nämlich begraben), welcher besagt, daß am 3. Mai 1707 dort ein *„Mr. George Falkwere“* bestattet wurde. Steht danach fest, daß Farquhar in den letzten Tagen des April starb (Oldys, Cibber, Thomas Wilkes), so ist die Première unbedingt vorher anzusetzen. Außer der vorerzählten Episode am Totenbette spricht auch der Epilog, *„designed to be spoken in the Beaux' Stratagem“*, für eine Première kurze Zeit vor dem Hinscheiden Farquhars, während er bereits mit dem Tode rang:

„If to our play your judgment can't be kind,
Let its expiring author pity find;
Survey his mournful case with melting eyes,
Nor let the bard be damned before he dies.
Forbear, you fair, on his last scene to frown,
But his true exit with a plaudit crown.
Then shall the dying poet cease to fear
The dreadful knell, while your applause he hear.“

Daß der Dichter den großen Bühnenerfolg seines letzten Stückes noch erlebte, zeigt auch das dem Stücke vorgedruckte kurze *Advertisement: „The reader may find some faults in this play, which my illness prevented the amending of; but there is great amends made in the representation, which cannot be matched, no more than the friendly and indefatigable care of Mr. Wilks, to whom I chiefly owe the success of the play.*"

Nimmt man die oben zitierte Notiz bei Wilkes hinzu, nach welcher Farquhar am Abende der dritten Aufführung starb, und läßt man desselben Autors Angabe gelten, welcher über einen *Run* von zehn Abenden zu berichten weiß, so kann die Première erst in der zweiten Hälfte des April stattgefunden haben, nicht aber, wie Genest sagt, am 8. März 1707. Übrigens können ja auch die Ansätze von Thomas Wilkes ungenau sein und die Zahl der möglichen Kombinationen vermehrt sich noch angesichts des Umstandes, daß *The Beaux' Stratagem* zwar zum erstenmal im Haymarket-Theater aufgeführt wurde, welchem sich jetzt alle besseren Kräfte zugewendet hatten, aber ganz kurze Zeit darauf auch in Drury Lane gegeben wurde, so daß eine Verwechslung nicht unmöglich wäre. Aus den heute zugänglichen Quellen läßt sich nur konstatieren, daß die erste Aufführung im März oder April 1707 am Haymarket-Theater stattfand, während der Dichter bereits auf dem Krankenbette dem Tode entgegensah, daß das Lustspiel großen Beifall fand und der Dichter auf der Höhe seines Ruhmes, während das Publikum ihm zujubelte, aus dem Leben schied.

Die Besetzung bei der Première war folgende:

Archer — — — — —	Wilks
Scrub — — — — —	Norris
Aimwell — — — — —	Mills
Foigard — — — —	Bowen
Boniface — — — — —	Bullock
Sullen — — — — —	Verbruggen
Gibbet — — — — —	Cibber
Count Bellair — — —	Roman
Sir Charles Freeman — —	Keen
Mrs. Sullen — — —	Mrs. Oldfield
Cherry — — — — —	Mrs. Bicknell
Dorinda — — — —	Mrs. Bradshaw.

(Lady Bountiful?)

Farquhar hatte während der Arbeit für die bedeutenderen Charaktere bestimmte Schauspieler im Auge und Wilks, welcher das Stück im Theater vorlas und die Proben leitete, teilte seinen Kollegen des Dichters Absichten mit, auf welche diese auch im allgemeinen eingingen, nur den Scrub wollte Cibber nicht spielen und gab diese Rolle an Norris ab, indem er sich für Gibbet entschied, den er trefflich dargestellt haben soll, während man später diesen Part immer Schauspielern zweiten und dritten Grades zuwies. Wilks' Verdienst um den Erfolg des Stückes hat Farquhar selbst anerkannt, doch wird erzählt, daß Garrick in einzelnen Szenen den Archer wirksamer gab.

The Beaux' Stratagem behauptete sich sehr lange auf dem Repertoire der englischen Bühne, gibt doch selbst der gegen Farquhar übermäßig strenge Ward zu, es sei zu dauerndem Leben auf der Bühne bestimmt. Auch diesmal hatte der Dichter nach dem Leben gezeichnet, so ist der Wirt Boniface die Kopie eines Wirtes in Lichfield, dessen Bild nach Thomas Wilkes im Jahre 1775 noch daselbst im Wirtshause zu sehen war, und das Original Scrubs, Thomas Bond, war Diener (nach Chalmers *Biographical Dictionary*) in der Familie des Sir Theophilus Biddulph und starb erst 1759. Thomas Wilkes läßt das Urbild dieses Dieners, dessen Namen und Herrschaft er übrigens nicht nennt, in Salisbury im Jahre 1744 sterben.

Hallbauer führt den irrtümlichen Ansatz von 1710 als Premièrenjahr auf eine Verwechslung mit der ersten Buchausgabe des Dramas zurück, welche nach der *Biographia Britannica* in das Jahr 1710 fällt. Aber die Richtigkeit der letzten Angabe wäre zu bezweifeln. Das oben zitierte *Advertisement* sollte doch entschieden die Dedikation vor dem ersten Drucke vertreten, jene Dedikation, welche schon nach den ältesten *Memoirs* Lord Cadogan aus unbekannten Gründen nicht angenommen hatte (allerdings machte er dem Dichter ein schönes Geldgeschenk und versprach ihm mehr für die Zukunft). Nach einem andern Protektor sich umzusehen, hinderte den Dichter seine Krankheit und so schickte er nur die wenigen Zeilen voraus, welche, wie sich aus ihrem Inhalte ergibt, nach der Première geschrieben wurden, also im Jahre 1707. Zu jener Zeit dürfte denn

auch der erste Einzeldruck erschienen sein. So datiert auch das *British Museum* seinen ältesten Druck. Dafür spricht ferner das wiederholt zitierte Notizblatt des Buchhändlers Lintott, nach welchem dieser am 27. Jänner 1706 (n. St. 1707) für *The Beaux' Stratagem* an Farquhar £ 30 auszahlte. Ob im Jänner schon das Drama ausgearbeitet vorlag oder ob es damals erst im Entwurfe fertig war (letzteres ist mit Rücksicht auf die sechswöchentliche Arbeitszeit und die rasch darauffolgende Aufführung wahrscheinlicher), jedenfalls veröffentlichte Lintott das vielbegehrte Werk noch im Jahre 1707, vermutlich nach dem großen Erfolge der Aufführung. Daß *The Beaux' Stratagem* aber unbedingt auch 1710 wiederum im Drucke erschienen ist, zum mindesten in einer Gesamtausgabe von Farquhars Dramen, dafür fand ich einen Beleg in *The London Gazette* (Nummer 4421) („*From Monday March 22 to Thursday March 25 1708*" [1709 n. St.], wo angekündigt wird:

„*** *This day is publish'd The Comedy of Mr. Georg Farquhar, viz. Love in a Bottle, Constant Couple, or a Trip to the Jubilee. Sir Harry Wildair, inconstant; or the Way to win him. Twin Rivals, Recruiting Officer, Beaux' Stratagem. In one Volume 8 vo, Price 6 s. Printet for J. Knapton at the Crown in St. Paul's Church yard, Ralph Smith and George Strahan in Cornhill and Bernard Lintott at the Cross-Keys between the two Temple-Gates in Fleet-street.*" Das Stück ist seither in Gesamtausgaben und Separatabdrücken sehr oft herausgegeben worden, der letzte Einzeldruck erschien 1898 in der Ausgabe der *Temple Dramatists* mit einer Vorrede und Anmerkungen von H. Macaulay Fitzgibbon und hat, wie mehrere Farquhar-Stücke, späteren Lustspieldichtern vielfache Anregung geboten, ja es wird sogar behauptet, es habe Oliver Goldsmith direkt als Vorbild für *She Stoops to Conquer* gedient.

Im Prolog beruhigt Wilks in Farquharschen Versen das Publikum über die Absichten des Dichters. Scharf geißelnde Satire mag am Platze gewesen sein, da ein Wycherley seinen *Plain Dealer* schrieb, doch nun, da die Parteiungen im Innern Englands aufgehört haben und alles mit schaffensfroher Energie einem Ziele zustrebt, da „*the notes of union sound*" (Anspielung auf die eben vollzogene

Vereinigung Englands und Schottlands 1707; also ein neuer Beweis für das Premièrenjahr 1707), müßte der Dichter eigentlich Triumph- und Loblieder singen. Aber wie es auf den bestgepflegten Feldern unter den goldenen Ähren Wicke und Mohnblumen gibt, so sucht der Dichter ohne böse Absicht, nur um verständige Leute zu belustigen, die Narren unter der Menschenschar heraus.

b) Analyse.

Erster Akt.

Den beiden letzten Lustspielen unseres Dichters, welche die Kritik einmütig als die gelungensten gepriesen hat, ist gemeinsam, daß ihre Helden aus der dumpfen Atmosphäre der Londoner Lebewelt in die freiere Landluft hinausflüchten. Dabei hat aber sein gesunder Sinn Farquhar davor bewahrt, einseitig zu werden: der Ekel vor der unter dem Firnis der Großstadtkultur für den feineren Geruchssinn hervorstinkenden Fäulnis hat seine Nase nicht unempfindlich gemacht für die unangenehmen Gerüche, mit denen auch die „würzige" Landluft durchsetzt ist, andrerseits waren die feineren Düfte, mit welchen sich die wohlparfümierte Londoner gute Gesellschaft umgab, für seine Schleimhäute kein so angenehmer Kitzel, daß er sich vorsichtig die Nase zugehalten hätte, da er aufs Land kam, daß da nicht sein Geruchssinn durch grobe Eindrücke beleidigt werde. An die Schilderung kleinstädtischer und bäuerlicher Verhältnisse tritt er weder mit der eitlen, dem Großstadtprotzen eigenen Geringschätzung von all dem, was außerhalb der Metropole lebt und strebt, noch mit der vom Ekel der großstädtischen Hyperkultur erzeugten Überschätzung der ländlichen Natürlichkeit und Urwüchsigkeit heran.

Zwei junge Beaux, Aimwell und Archer, haben in London in lustiger Gesellschaft ihr Geld bis auf £ 200 verjubelt, und da sie nun dem Gespenste der Armut ins Auge blicken, verschwinden sie unter dem Vorwande einer Reise nach Brüssel plötzlich aus dem Kreise ihrer Zechkumpane, um am Beginne des Stückes in dem an der Straße gelegenen Gasthofe des Meisters Boniface in Lichfield,

einem kleinen Städtchen in Staffordshire, aus der Postkutsche zu steigen. Die Ankunft der beiden Großstädter in dem kleinen Wirtshause hat großes kulturhistorisches Interesse. Der Dichter kann nämlich bei dieser Gelegenheit ein lebendiges Bild von dem Wirtshausleben in kleinen Städten entwerfen, und wie gut ihm das gelungen ist, mag man daraus ersehen, daß selbst Macaulay sich wiederholt auf Farquhar bezieht, daß der Name, den dieser seinem Wirte gegeben, zum Gattungsnamen für Leute dieses Berufes geworden ist.

Zwei Postkutschen sind in rascher Aufeinanderfolge angekommen. Wohl ist man zu jener Zeit — das Stück spielt im Jahre 1707 — an die *Flying Coaches* bereits einigermaßen gewöhnt, immerhin bringt die Ankunft der *Warrington Coach* und bald darauf die der *London Coach* den Wirt in Bewegung. Cherry, des Wirtes Töchterlein, welches endlich erscheint, regt sich jedoch durchaus nicht auf. Sie weiß wohl, daß der Wirt auf der Landstraße den Gästen nicht allzu höflich entgegenkommen muß, daß diese auf ihn angewiesen sind und bei dem schlechten Zustande der Straßen sowie der auf denselben besonders während der Nacht herrschenden Unsicherheit weniger aufmerksame Bedienung, ja Grobheit hinnehmen müssen, um nur ein Nachtlager zu bekommen. Fast wäre dieses Auftreten Cherrys geeignet, die englischen Gastwirte um ein gut Teil ihres Rufes zu bringen. Macaulay singt ein geradezu begeistertes Loblied auf sie: *„On the Continent the landlord was the tyrant of those who crossed the threshold. In England he was a servant.“*

Doch Cherry ist ja keine rechte Wirtstochter. Sie kann Boniface nicht für ihren Vater halten, glaubt vielmehr, es fließe edleres Blut in ihren Adern, ihre Mutter habe sich von irgendeinem hohen Herrn verführen lassen; obwohl zur Sklaverei geboren, haßt sie diese und die Pflichten ihres Berufes sind ihr zuwider.

Dem Charakter dieses Mädchens, welches dem als Diener verkleideten Archer erklärt: *„Depend upon this, sir, nothing in this garb shall ever tempt me“*, mag es entsprechen, daß es nur vornehme Gäste mit Eifer bedient; aber daß der englische Wirt den Ruf der Höflichkeit und Dienst-

fertigkeit nicht ohne Grund genießt, beweist ihres Vaters Auftreten.

Während des Gespräches zwischen Vater und Tochter ist auch die *London Coach* angekommen, welcher Aimwell und Archer entsteigen. Boniface begrüßt die Gäste aufs höflichste und läßt seiner geschwätzigen Zunge alsbald freien Lauf. Mit Aimwell vernehmen wir, er heiße Will Boniface, sei über 58 Jahre alt, stamme aus Lichfield und habe ein vortreffliches Ale in seinem Keller. Besonders dieses Bier zu preisen wird der eifrige Geschäftsmann nicht müde, und wenn wir auch manche Übertreibung auf Rechnung dieses Geschäftseifers setzen müssen, so läßt es doch der warme Ton, in dem er von seinem Biere spricht, ganz unzweifelhaft erscheinen, daß er zu jenen Wirten gehört, die selbst gern dem Glase zusprechen, und wenn es noch einer Bekräftigung für diese Ansicht bedürfte, gäbe sie uns der zweite Teil der Szene, da er eine Flasche und ein Glas hereinbringen läßt und seine nicht einen Augenblick stillstehende Zunge durch einige Gesundheiten befeuchtet. Solch einen Mann konnte der Dichter wohl brauchen, um uns in zwanglosester Weise mit den Personen und deren Verhältnissen bekanntzumachen.

Daß Bonifacens Frau das Schnapstrinken den Tod gebracht hat, vor welchem sie selbst die Gutsherrin, die Lady Bountiful, die berühmte und menschenfreundliche Wunderärztin, nicht retten konnte, ist eine Mitteilung, von der man leicht auf die Familienangehörigen der alten Samariterin übergehen kann: auf ihre Tochter aus zweiter Ehe, das schönste Weib und das größte Vermögen im ganzen Lande, und auf ihren Sohn aus erster Ehe, den Squire Sullen, den beschränkten, denk-, sprech- und arbeitsfaulen Landjunker, den stillen Säufer, dem sein ihm vor kurzem angetrautes Weib, eine feine Londoner Dame, wohl bald Hörner aufgesetzt haben wird. Daß es ihr dazu nicht an Gelegenheit, ja Versuchung fehlen dürfte, schließen wir aus des Wirtes Erzählung von den gefangenen französischen Offizieren, die es sich und den Wirten im Orte recht gut gehen lassen: *„They know, sir, that we paid good round taxes for the taking of 'em, and so they are willing to reimburse us a little."*

So hat der Wirt, dessen Geschwätz durch das an passender und unpassender Stelle eingeschobene *„As the saying is“* einen umso belustigenderen Eindruck macht, die Neugier des Ankömmlings befriedigt, nun hält er es aber für recht und billig, daß er auch etwas über die neuen Gäste erfahre; denn wie die meisten Wirte, wenigstens im Lustspiele, quält auch ihn die Neugierde. In der dem Wirte angeborenen Unterwürfigkeit wagt er sich jedoch mit der Frage nicht direkt an den Herrn heran, sondern sucht den Diener auszuholen. Den Diener Aimwells macht einer getroffenen Vereinbarung gemäß dessen Freund Archer. Von diesem erfährt er aber kein Sterbenswörtlein.

So läßt er denn die beiden Freunde allein, welche nun in einem recht langen Dialog ihre Lebensphilosophie verzapfen. Der dürftige Inhalt dieser langweiligen Erörterungen läßt sich dahin zusammenfassen, daß sie beide die Wahrheit des Satzes „Kleider machen Leute“ an Beispielen beweisen. Um sich schöne Kleider zu kaufen, dazu braucht man Geld. Wie sich dieses verschaffen? Das Glück nimmt nur die Schwachen unter seine Fittiche, sie als findige Köpfe müssen sich selbst emporarbeiten. Gelingt es ihnen nicht, dann wollen sie sich als Soldaten anwerben lassen und lustig sterben, wie sie gelebt haben. Daran schließen sich wiederum philosophische Betrachtungen über Lebens- und Liebesgenuß. Sie blicken mit Genugtuung auf die Vergangenheit zurück, denn sie haben etwas genossen: *„We have had our pennyworths; and had I a million, I would go to the same market again.“* Aus dem Munde des sterbenden Dichters, zu dessen frühem Tode der Lebens- und Liebesgenuß nicht wenig beigetragen, klingen solche Sätze wie eine trotzige Herausforderung an das Schicksal. Aber daß er das Vergnügen nicht in der Maßlosigkeit sieht und daß er mit Vernunft und Maß genießen will *„with his reason as commander at the head of 'em (his five senses) that detaches 'em by turns upon whatever party of pleasure agreeably offers, and commands 'em to retreat upon the least appearance of disadvantage or danger“*, verrät den Verfasser des Selbstporträts, dessen Ideal die Behaglichkeit ist. Von den beiden Freunden ist Archer derjenige, welcher kühler denkt, dem der Kopf nicht so leicht mit dem Herzen durchgeht wie Aimwell, der *„can't counterfeit the passion without feeling it“*.

Und doch heißt es gerade jetzt, den Kopf hübsch oben behalten und sich von der dummen Leidenschaft nicht narren lassen, denn die beiden verkrachten Lebemänner sind nicht in die Provinz gereist, um in einem Lichfielder Gasthof von der Not geborene philosophische Diskussionen zu pflegen, welche uns nach der munteren Geschwätzigkeit des Wirtes recht öde anmuten; sie wollen sich reiche Landmädchen kapern, um ihre Verhältnisse zu rangieren, und dazu gehört vor allem kaltes Blut und kluge Berechnung. Aimwell tröstet sich über des Freundes Vorwürfe: „*Though the whining part be out of doors in town, 'tis still in force with the country ladies and let me tell you, Frank, the fool in that passion shall outdo the knave at any time.*" Übrigens muß sich jetzt Archer fügen, denn sie haben miteinander ausgemacht, daß in Lichfield Aimwell der Herr und Archer der Diener sei. In Nottingham wollen sie die Rollen tauschen, um in Lincoln das alte Verhältnis wiederherzustellen, während in ihrer letzten Station Norwich Archer das Kommando dazu haben wird, daß sie sich nach Holland einschiffen „*bid adieu to Venus and welcome Mars*". Der Reiseplan ist fertig, doch lieber wäre es ihnen, wenn sie bereits in Lichfield an das Ziel ihrer Wünsche kämen.

So weit haben sie sich uns enthüllt, da verschließt ihnen das neuerliche Erscheinen des Wirtes die Lippen. Aimwell bestellt ein Souper. Chaucer rühmt, daß im Gasthof „Zum Heroldsrock" in Southwark 29 Personen nicht nur Raum fanden, sondern auch ausgezeichnet verköstigt wurden. Die Wirte der späteren Jahrhunderte machten ihrem Berufskollegen aus dem 14. Jahrhundert keine Schande und speziell das Essen und Trinken wird in allen Berichten gerühmt. Daß unser Boniface ein gutes Bier verzapfte, wollen wir glauben, aber die Auswahl in Speisen war nach der Farquharschen Schilderung keine große. Er hat „*a delicate piece of beef in the pot, and a pig at the fire*" und „*everything else*", da aber Kalbfleisch, Fisch und Wildgeflügel bestellt wird, muß er bekennen: „*We had a delicate loin of veal on Wednesday last. As for fish, truly, sir, we are an inland town, and indifferently provided with fish, that's the truth on't; and then for wildfowl — we have a delicate couple of rabbits.*" Diese Szene hat einen unverkennbar ironischen Beigeschmack, der

freilich in dem verwöhnten Gaumen des Londoners seine Erklärung finden mag.

Nach dieser episodischen Szene werden die Fäden der Handlung wieder aufgenommen. Was zunächst geschieht, hat allerdings nur den von Archer eingestandenen Zweck, *„to give them a reputation"*. Aimwell übergibt nämlich dem Wirte eine versperrte Kassette, welche angeblich £ 200 enthält, zur Aufbewahrung und fügt geheimnisvoll hinzu: *„My affairs are a little dubious at present; perhaps I may be gone in half an hour, perhaps I may be your guest till the best part of that be spent; and pray order your ostler to keep my horses always saddled."* Damit hat er in erster Linie die Neugierde des Wirtes noch um ein bedeutendes gesteigert und seine Person mit dem Schleier des Geheimnisses umgeben, welchen zu lüften sich nicht nur der neugierige Wirt, sondern auch die anderen Kleinstädter, besonders die näher interessierten Personen, keine Mühe werden verdrießen lassen, so daß der Zuschauer ein amüsantes Versteck- und Fangespiel erwarten darf, an welchem das Interesse durch den verkleideten Diener noch erhöht zu werden verspricht.

Die erste Vermutung Cherrys, welcher der Vater die Kassette übergibt, geht dahin, die beiden seien Straßenräuber, und das sich daran knüpfende Gespräch läßt uns einen lehrreichen Einblick in das Verhältnis gewinnen, in welchem die Wirte oft zu den Rittern der Landstraße standen. Daß viele Wirte tatsächlich mit diesen Gesellen im Einverständnisse waren, nicht nur die Hehler der geraubten Gegenstände machten und diese verwerteten, sondern auch den Gaunern wertvolle Aufschlüsse über die Gäste gaben und manche andere Dienste leisteten, beweisen die Bekenntnisse einiger reuiger Straßenräuber vor ihrer Hinrichtung, ja Macaulay spricht sogar von einer Proklamation. *„warning the innkeepers that the eye of the government was upon them. Their criminal connivance, it was affirmed, enabled banditti to infest the roads with impunity"*. Cherry spricht direkt von *„our gang"* und *„our fraternity"*. Wie weit die Mitwirkung der Wirtsleute geht, zeigen wohl erst spätere Szenen, aber daß ein Einverständnis besteht, wird uns schon hier klar. Da Aimwell nicht zu „ihrer Bande"

gehört, machen sie sich kein Gewissen daraus, ihn zu verraten, nur müssen sie schlau zu Werke gehen und erst Beweise in die Hand bekommen. Dazu muß der Diener ausgeholt werden. Dieser ist (nach Aimwells Angabe) ein Freund eines guten Tropfens und liebt auch die Weiber. Da ist ein Arbeitsfeld für Boniface und Cherry.

Cherry wendet ein: *„Father, would you have me give my secret for his?“* Doch Boniface kennt keine Skrupel, wo es sich um einen Verdienst handelt: *„Consider, child, there's two hundred pound to boot. Mind your business.“* Das Mädchen spricht uns aus dem Herzen, da sie ihrem Vater nachruft: *„What a rogue is my father!“*

Grillparzer (Cottasche Ausgabe von Sauer, Band XIII, p. 69) meint: „Bonifaz soll nicht geradezu der Spießgeselle von Räubern sein, wohl aber bestimmte Vermutungen über das Handwerk seiner zweideutigen Gäste haben.“ Schon gegen jenes sträubt sich sein Zartgefühl, wie sehr hätte er erst über die Niedertracht eines Vaters empört sein müssen, der die Ehre seiner Tochter ohne Gewissensskrupel um £ 200 verkaufen möchte! Diese Stelle scheint Grillparzer übersehen oder in seiner Bearbeitung nicht gefunden zu haben, sonst hätte er kaum darüber geschwiegen. Daß der Inhaber eines an der Landstraße gelegenen Gasthofes mit den zu jener Zeit immer noch von einem romantischen Schimmer umwobenen Straßenräubern gemeinsame Sache macht, würde für den sich in die Begriffe der damaligen Epoche hineindenkenden Leser kein zwingender Anlaß sein, sich von Boniface mit Abscheu abzuwenden, dessen Charakter bekäme dadurch keinen schwarzen Fleck; aber der Antrag, den er seiner Tochter macht, stempelt ihn in jedermanns Augen zu einem rohen Egoisten, dem jedes sittliche Gefühl abgeht, in dessen Brust auch die wärmende Flamme der Familienliebe durch die kalten Strahlen der Habsucht und des Geschäfts-Interesses erstickt worden ist.

Freilich könnte man den Dichter verteidigen wollen, indem man einwendete: „Ja, wenn auch Boniface den moralischen Abscheu des Zuschauers erweckt, kann er darum doch eine aus dem Leben gegriffene Figur sein und dem Dichter darf doch nicht verwehrt werden, auch das

Moralisch-Häßliche darzustellen.“ Daß solche Fälle im Leben vorgekommen sind und vorkommen, könnte nur ein unverbesserlicher Optimist bestreiten, der seine Augen vor der Wirklichkeit mit Absicht verschließt. Auch die Darstellung des Moralisch-Häßlichen gehört in die Domäne des Dichters, daran läßt sich ebensowenig deuteln. Wie aber, wenn dieser eine Zug im Charakter des Wirtes gar nicht zu den anderen passen, sich durchaus nicht in das Gesamtbild einfügen wollte, ja wenn er direkt anderen vom Dichter sorgsam herausgearbeiteten Zügen widerstritte? Dann hätte der Dichter nicht gegen die Gesetze der Moral gesündigt, sondern gegen die der Ästhetik, die ein harmonisches Ganze verlangen, und für diese Sünde gibt es keine Absolution. Der Wirt ist geschwätzig, neugierig, auf seinen Vorteil bedacht und in dieser Beziehung vielleicht nicht zu skrupulös, er ist im Einverständnisse mit Strauchrittern, aber im Grunde ist er doch eine gutmütige Natur und der Egoismus hat nicht so sehr alle besseren Regungen in ihm unterdrückt, daß er seine Tochter zu verkuppeln im stande wäre.

Sollten wir ihn dazu für fähig halten, so müßte er vor uns dastehen als ein finsterer, verschlossener und von dem Gedanken an das Geld beherrschter Geselle, der mißtrauisch auch seine nächsten Angehörigen für seine Feinde ansieht, eine Art Harpagon, und selbst dann müßte es ein gewaltiger Anreiz sein, er müßte etwas Großes zu erreichen Aussicht haben oder aber in drückendster Not sein, aus der ihm nur so Erlösung winkte, daß er das „*secret*“ seiner Tochter verhandelte. Von all dem ist aber in unserem Falle auch nicht die Spur da. Was winkt dem Alten, wenn der Coup gelingt? Vielleicht die bei ihm aufbewahrten £ 200, und wenn er schon Archer sein Geheimnis nicht auf andere Weise entlocken zu können glaubt als durch ein Weib — muß es gerade seine Tochter sein, die er zu diesem Geschäfte ausersieht und muß er es gleich in dieser ordinären Form tun? Genügte es nicht, ihr zu sagen: „Sei freundlich mit dem Diener, vielleicht bringst du das Geheimnis heraus!“ Cherry hält sich wohl nicht für des Alten Tochter, aber der Vater zweifelt an seiner Vaterschaft nicht, so daß auch dieser Milderungs- oder Entschuldigungsgrund wegfällt.

Zur Anknüpfung der Beziehungen zwischen Archer und Cherry war die so gestellte Forderung des Vaters gleichfalls nicht notwendig. Für den Charakter Cherrys hinwiederum ist es wichtig, daß ihre sittliche Empörung über das rohe Ansinnen des Vaters besonders darum so hell auflodert, weil sie sich einem Diener hingeben soll, es bricht bei dem Mädchen auch hier wieder die Großmannssucht durch. Darum fühlt sie sich verletzt, als der Diener Archer ihr im letzten Teile des ersten Aktes mit einer fast frechen Vertraulichkeit naht, und als er dem stolzen Mädchen unverblümt gesteht, er denke darüber nach, wie er *„should make love to you“*, als er sie mit *„child“* anspricht, da weist sie ihn mit hoheitsvoller Würde in die Schranken des Anstandes zurück: *„Child! manners! If you kept a little more distance, friend, it would become you much better!“* Doch Archer weiß auch solchen Weibern beizukommen, Stolz erwidert er mit Stolz. *„Distance! good night, sauce-box“*, ruft er gekränkt und geht. Das wirkt. Cherry muß sich leise gestehen: *„A pretty fellow! I like his pride“*: sie ruft ihn zurück und entschuldigt sich sogar. Nun setzt Archer dem eitlen Mädchen mit Schmeicheleien zu, ja er bittet sie sogar in Versen um ihre Gunst in einem recht netten Liedchen, in welchem er von der schönen Wirtstochter mit dem strahlenden Blicke und der schmucken, eng anliegenden Kleidung das Beste verlangt, was sie dem Gaste kredenzen könne: ihre Liebe. Archer wird immer kühner, auf ihre Frage: *„Will you give me that song, sir?“* antwortet er: *„Ay, my dear, take it while 'tis warm“* und küßt sie. Ihren gemachten Unwillen darüber beschwichtigt er, indem er sie eine Venus nennt, auf deren Lippen ein Schwarm von Liebesgöttern throne. Cherry kann sich das Wesen dieses Mannes mit seinem Stande gar nicht zusammenreimen: *„This fellow is misbegotten as well as I.“* Archer hat das Mädchen so bezaubert, daß sie sich erst spät ihrer Mission erinnert, doch weicht er ihren Fragen geschickt aus und beantwortet sie lieber mit Küssen, die ihr so wenig unangenehm sind, daß sie beim Weggehen mit dem scheinbar abwehrenden: *„Offer to follow me one step, if you dare“*, den Liebhaber zur Verfolgung des Abenteuers ermutigt. Archer erfaßt auch sofort den Sinn dieser

Drohung und will sich als „*knight-errant*“ von Fortunen führen lassen.

Der erste Akt hat vor allem kulturhistorisches Interesse. Wir werden mit dem Wirt und dessen Tochter bekannt, wir lernen das Treiben in einem Landstraßengasthofe zu jener Zeit kennen, erfahren, was es dem mit der *Flying Coach* ankommenden Gaste für Bequemlichkeiten und Genüsse bot, welche Gefahren das Reisen auf der Landstraße in sich schloß und welche Beziehungen oft zwischen dem Gastwirt und den Rittern der Straße herrschten. Aber auch die Handlung wird geschickt vorbereitet, und zwar eine Handlung, der man, verglichen mit den üblichen Lustspielhandlungen jener Zeit, selbst das Verdienst der Originalität nicht absprechen kann. In diesen kleinstädtischen Gasthof kommen zwei Londoner Lebemänner auf der Suche nach reichen Kleinstädterinnen, welche ihre zerrütteten Finanzen rangieren sollen, und indem sie als Herr und Diener reisen, umgeben sie sich mit einem Geheimnisse, an dessen Enthüllung der Dichter offenbar die kleinstädtische Neugierde in den folgenden Akten wird arbeiten lassen. Zunächst erwecken sie den Verdacht, als seien sie Straßenräuber, wodurch wieder Cherry und Archer einander nähergebracht werden, deren Beziehungen jedoch gegen den Willen von Boniface und Cherry selbst sofort einen Charakter annehmen, der Cherrys Mission in den Hintergrund treten läßt. Aimwells und Archers Auftreten in der Kleinstadt gibt sehr natürlich den Anstoß zu Spiel und Gegenspiel: zu ersterem, wo sie aktiv eingreifen, um zu ihrem Ziele zu gelangen; zu letzterem, indem sie die passiven Helden des kleinstädtischen Interesses werden. Die Exposition konnte in diesem Akte ganz zwanglos von dem geschwätzigen Wirte den philosophierenden Freunden gegeben werden und so hat dieser Akt, ohne selbst von der Handlung mehr zu bringen als das erste *Tête-à-Tête* zwischen Archer und Cherry, nach allen Seiten hin vorbereitet und das Interesse angeregt.

Zweiter Akt.

Es ist am Tage des Herrn und sowohl in dem aus dem ersten Akte bekannten Gasthofe als auch in dem stattlichen

Herrensitze des Squire Sullen und der Lady Bountiful rüstet man zum Kirchgange. Doch was die Gattin des Squire im Gotteshause sucht, ist ganz verschieden von dem, was unsern Aimwell hineintreibt. Aus der Schilderung des Wirtes kennen wir erstere als eine *„fine London lady"*, die erst seit kurzem an den Squire verheiratet ist. Wie Boniface diesen charakterisiert hat, kann es uns nicht überraschen, Mrs. Sullen über ihre unglückliche Ehe jammern zu hören. Sie will an irgendeinem Orte Gott näher sein, um ihm ihr Leid zu klagen, denn nur dieser könne ihr helfen. Die verwöhnte reiche Londonerin langweilt sich in dem Neste entsetzlich. Zu essen und zu trinken hat sie wohl und auch an Kleidern braucht sie sich nichts abgehen zu lassen, aber *„do you take me, madam, for an hospital child, that I must sit down, and bless my benefactors for meat, drink and clothes?"*

Nach Vergnügungen und Zerstreuungen lechzt ihre Seele. Was das Land an sogenannten Vergnügungen bietet, sagt ihrer Natur nicht zu: *„Country pleasures! racks and torments! Dost think, child, that my limbs were made for leaping of ditches and clambering over stiles? or that my parents, wisely foreseeing my future happiness in country pleasures, had early instructed me in rural accomplishments of drinking fat ale, playing at whisk, and smoking tobacco with my husband? or of spreading of plasters, browing of dietdrinks and stilling rosemarywater, with the good old gentlewoman my mother-in-law?"* Ihre Schwägerin Dorinda, die Schwester des Squire, vor der die unglückliche Frau ihr Herz ausschüttet, hat recht, wenn sie sagt: *„I could wish, indeed, that . . . your taste were a little less refined."* Diese raffinierte Großstädterin hat nur Spott und Verachtung für die Dichter und Philosophen, die als das höchste Menschenglück die Ruhe des Landlebens preisen. Die armen Kerle hatten einfach kein Geld, um die Vergnügungen der Großstadt zu genießen. Übrigens mögen ja diese dichterischen Liebespaare, diese Korydons und Phillis, auf der blumigen Wiese am murmelnden Bache wirklich reines Liebesglück genossen haben, denn sie waren ja nicht verheiratet.

Aber bisher will sich das Gefühl des Mitleids in unserer Brust nicht regen. Das Los der Mrs. Sullen teilen tausend

andere junge Frauen. die aus dem Boden der Großstadt in das Erdreich der Kleinstadt verpflanzt werden, und es währt nicht lange. so haben sie sich in die neuen Verhältnisse hineingefunden. Das Unglück der Frau, wenn es auf nichts anderes zurückgeht. würde kaum einen tauglichen Stoff zu einem tragischen Konflikt ergeben, man könnte höchstens die Schwierigkeit. mit der sie sich während der ersten Zeit in das fremde und kleinliche Milieu hineinlebt, und die dabei aufeinanderplatzenden Gegensätze von Stadt und Land für das Lustspiel oder die Posse verwerten. Doch das war des Dichters Absicht nicht, das Unglück seiner Heldin will er ernst genommen wissen: darum muß er es tiefer begründen.

Was der Frau am leichtesten und schnellsten für die verlorenen Freuden der Großstadt Ersatz bieten könnte, ein trautes Heim im Kreise liebender und geliebter Personen, einen angenehmen. wenn auch eng begrenzten Pflichtenkreis hat die Ungunst des Geschickes der reichen Dame versagt, ja sie hat ihr einen Gatten an die Seite gegeben, der sie das Eheleben als eine Hölle auf Erden empfinden läßt, deren Qualen in dem kleinen und langweiligen Lichfield nicht einmal durch die lärmenden Vergnügungen der Hauptstadt betäubt werden können. Erst da wir Einblick in das schreckliche Eheleben dieser Dame gewonnen haben, hören wir mitleidsvoll ihren Schrei nach London, erst aus den Gluten der Ehehölle dringend, schneidet uns der Ruf nach dem Himmel London ins Herz. Darum malt auch der Dichter mit derber, aber ergreifender Realistik ihre Martern aus: „*O sister, sister! if ever you marry, beware of a sullen, silent sot, one that 's always musing, but never thinks. There 's some diversion in a talking blockhead, and since a woman must wear chains, I would have the pleasure of hearing 'em rattle a little . . . He came home this morning at his usual hour of four, wakened me out of a sweet dream of something else, by tumbling over the teatable, which he broke all to pieces; after his man and he had rolled about the room, like sick passengers in a storm, he comes flounce into bed, dead as a salmon into a fishmonger's basket: his feet cold as ice, his breath hot as a furnace, and his hands and his face as greasy as his flannel nightcap. O matrimony! He tosses up the clothes*

with a barbarous swing over his shoulders, disorders the whole economy of my bed, leaves me half naked, and my whole night's comfort is the tuneable serenade of that wakeful nightingale, his nose! Oh, the pleasure of counting the melancholy clock by a snoring husband!"

Daß dem Manne ein solches Betragen zuzumuten ist, zeigt seine Begegnung mit seiner Frau. Auf deren freundliche Einladung, mit ihr Tee oder Kaffee zu trinken oder mit ihr zur Kirche zu gehen, hat er keine anderen Antworten als: „*No, Psha!*" Ja auf die letzte Frage erwidert er, indem er nach seinem Diener Scrub ruft, welchen er, jedem Gespräche mit den Weibern ausweichend, fragt, was für einen Tag der Woche man habe. Den Sonntagmorgen will er nicht in der Kirche, sondern in der *Hall* vor einer Wildpastete und einem Kruge starken Bieres zubringen. Seinem Weibe Genugtuung zu geben für sein rohes Benehmen in der Nacht zuvor, wozu ihn Dorinda auffordert, fällt ihm gar nicht ein. Er soll sich entschuldigen, daß er betrunken war? Er kann sich's doch leisten. Gefällt das seiner Frau nicht, so ist es ihm umso lieber. In weitere Erörterungen läßt er sich nicht ein.

Diesen rohen Säufer will Mrs. Sullen eifersüchtig machen, indem sie den Grafen Bellair, einen der gefangenen französischen Offiziere, welcher ihr den Hof macht, scheinbar begünstigt. Sie geht nämlich von dem Prinzipe aus: „*Women are like pictures, of no value in the hands of a fool, till he hears men of sense bid high for the purchase.*" Mit Recht wendet die kluge Dorinda ein, die Voraussetzung der Eifersucht sei Leidenschaft und zu dieser werde der für jedes andere Gefühl abgestumpfte Trunkenbold durch keinerlei Intrige zu erwärmen sein. Mrs. Sullen verschließt sich der Wahrheit dieses Einwandes nicht, es herrscht gegenseitig zwischen den Ehegatten eine unüberwindliche Abneigung. Aber vielleicht erreicht sie durch ihr *Stratagem* doch wenigstens so viel, daß er der Welt gegenüber etwas Liebenswürdigkeit und Freundlichkeit heuchelt, sie würde sich ja wie tausend andere Frauen schließlich damit begnügen, eine glückliche Frau zu s c h e i n e n, wenn sie es schon nicht s e i n kann. Freilich wäre es auch möglich, daß den Squire Sullen die Liebschaft seiner Frau in helle

Wut versetzte; auch damit wäre ihr geholfen, denn das würde doch zur Scheidung und zur Erlösung von ihrem Martyrium führen. Bei alldem will sie als anständige Frau keinen Schritt über die Grenzen der Ehre hinaus tun, sie legt ihre Ehre in die Hände Dorindens, welche sie verlassen darf, sobald sie ihr Wort bricht.

Die Argumentation der unglücklichen Frau ist nicht über jeden Einwand erhaben. Sie ist zwar schon vierzehn Monate verheiratet, aber ihren Gatten scheint sie doch noch nicht genau zu kennen, wenn sie seine Eifersucht wecken will. Ebensowenig kann sie von ihm erwarten, daß er von seinen rohen Manieren lassen werde, um nach außen hin den Schein eines glücklichen Ehelebens zu verbreiten. Ja selbst daß er wütend werden könnte, wenn er seine Frau mit einem Liebhaber beisammen träfe, ist bei ihm kaum anzunehmen, wohl aber könnte er in diesem Falle in die Scheidung willigen, ja sogar darauf dringen, da er trotz der schlechten Behandlung, die seine Frau von ihm erfährt, und trotzdem er durch seine Lebensweise und seinen Verkehr die Würde des Landedelmannes und Friedensrichters nicht wahrt, doch nicht vor der Welt als Hahnrei wird dastehen wollen. Es entspricht ganz seinem Charakter, was er an einer andern Stelle (III, 3) sagt: *„Look'ee, madam, don't think that my anger proceeds from any concern I have for your honour, but for my own, and if you can contrive any way of being a whore without making me a cuckold, do it, and welcome!“* Was sie durch ihre Intrige einzig und allein erreichen könnte, wäre die Scheidung, dazu bedürfte es aber dieser nicht.

Sie sucht einfach nach einer Zerstreuung in ihrer Trübsal, das Verhältnis mit dem galanten französischen Offizier bietet ihr eine solche, doch das will sie sich nicht eingestehen. Richtig ist wohl, daß sie mit dieser Liebschaft auch ihren Gatten ein bißchen ärgern, sich an ihm für seine Gleichgültigkeit, ja Roheit rächen will, ja sie bespricht sogar mit Dorinden, allerdings nicht vor uns, einen Feldzugsplan, wie sie den Gatten zum Zeugen eines *Tête-à-Tête* zwischen ihr und dem Grafen machen werden, aber über Zweck und Ziel des Ganzen sind sie sich nicht klar. Der Dichter wollte uns nur eine Verwicklung mehr bringen,

aber so recht einfügen will sich dieser Plan nicht in das Ganze. Es würde der Einheitlichkeit der Handlung förderlicher gewesen sein, wenn die rohe Behandlung seitens des Squire in Mrs. Sullen den Wunsch gezeitigt hätte, ihren Gatten durch ein scheinbares Liebesspiel zur Scheidung zu drängen, und sie in diesem Seelenzustande mit den Londoner Beaux zusammengekommen wäre, deren einer sie sogar in Versuchung gebracht hätte, über die Grenzen der Anständigkeit, die sie sich gesteckt, hinauszugehen. Das Zwischenspiel mit dem Count Bellair erscheint überflüssig. Im zweiten Akte tritt er übrigens noch nicht auf, da ist der Dichter vollauf damit beschäftigt, uns die Charaktere des Ehepaares zu enthüllen.

Fitzgibbon meint in der Einleitung zu seiner Ausgabe des Stückes *(Temple Dramatists)*, das Vorbild unseres Squire sei John Brute in Vanbrughs *The Provoked Wife* gewesen. Die Situation ist wohl in beiden Stücken ähnlich. Auch Lady Brute fühlt sich in ihrer Ehe mit dem Schlemmer und Trunkenbold Sir John Brute unglücklich, auch sie treibt so ihr Gatte indirekt zur Pflege anderer Beziehungen, wobei sie allerdings ernstlich an einen Ehebruch denkt. Doch finden sich derartige Situationen auch bei anderen Lustspieldichtern jener Zeit, z. B. bei Congreve in *The Old Bachelor*, so daß Farquhar nicht gerade bei Vanbrugh eine Anleihe gemacht haben muß. Die Ähnlichkeit der Situationen, ja die Möglichkeit einer Beeinflussung unseres Stückes durch das ein Jahrzehnt früher aufgeführte Vanbrughs sei ohneweiters zugegeben; doch die behauptete Ähnlichkeit der beiden Charaktere besteht lediglich darin, daß John Brute und Squire Sullen beide Trunkenbolde sind und ihre Frauen schlecht behandeln. Daß unser Junker einen Haß gegen alle anständigen und tugendhaften Frauen hegt und von ihnen nichts wissen will; daß die einzige Damengesellschaft, in der er sich wohl fühlt, *„four generous whores, with Betty Sands at the head of 'm"* sind (Wiener Beiträge zur englischen Philologie, VII, Dametz, John Vanbrughs Leben und Werke, p. 135), wie der Held des Vanbrughschen Stückes; daß unser Junker eine unüberwindliche Abneigung und Furcht vor dem Duell hat, von dem Prinzip ausgehend: *„A living dog is better than a*

dead lion"; daß er überhaupt lärmt und tollt, kann nicht behauptet werden. Squire Sullen ist ein stiller Zecher, der seine Frau nicht einmal beschimpft und beflegelt wie sein angebliches Vorbild, der nur in seiner angeborenen und durch die Trunkenheit gesteigerten Roheit wie in seiner Gleichgültigkeit, ja Abneigung gegen sein Weib (daß er sich mit anderen Weibern abgibt, davon hören wir nichts), einer verwöhnten Londonerin unerträglich werden muß. Daß die Squires als Freunde des Weines und als etwas roh hingestellt werden, ist etwas den Restaurationskomödien Gemeinsames und über dieses Gemeinsame hinaus geht die Ähnlichkeit unseres Helden mit dem Vanbrughschen nicht, ja es sind sogar einzelne Züge dieses stereotypen Bildes von Farquhar schärfer individuell umrissen worden, so daß sein Squire Sullen mit Fug und Recht als Originalfigur gelten kann.

Mrs. Sullen ist zwar eine Großstadtpflanze und hat nach Lichfield die Verachtung alles Kleinstädtischen sowie einen gewissen Hang zum Ironisieren mitgebracht, sie tut mit Vorliebe blasiert, ist es wohl auch ein wenig, aber sie gehört nicht mehr zu jenen Sumpfpflanzen, welche in der guten Gesellschaft von London kurze Zeit vorher noch so üppig emporschossen. Farquhar hat diese Geschöpfe einer raffinierten Immoralität niemals recht mögen, ihm war selbst rohe Natur lieber, wenn sie nur die Farbe der Gesundheit an sich trug; darum ist er aus der Großstadt geflüchtet und hat uns in die Provinz hinausgeführt. Nun geht er einen Schritt weiter, London kommt in die Provinz, nicht um sich über die beschränkten Tugendbegriffe der Kleinstädter oder über die naive Ungeniertheit der ländlichen Bevölkerung lustig zu machen, sondern eine Londoner Dame sagt in allem Ernst, sie wolle über die Grenzen der Ehre nicht hinaus, sie sagt es, ohne daß darüber gewitzelt wird. Auch in früheren Schöpfungen Farquhars sind wir Frauen begegnet, die ihre Tugend nicht preisgeben wollten, aber wenigstens in ihren Reden glaubten sie frivol und lasziv sein zu müssen; Mrs. Sullen ist auch schon im Reden anständig geworden, ohne daß sie darum zimperlich wurde.

Sie ist ein Frauenzimmer, das ihren Teil von den Vergnügungen des Lebens zu genießen sich berechtigt

fühlt, das von ihrer Lebenslust und ihrem ungestillten Liebesdrang zu Abenteuern fortgerissen wird, in die sie sich einläßt mit dem festen Vorsatze, ihre Tugend zu bewahren, aber mit einem Körper, durch dessen Adern warmes Blut rollt. Eine gewisse hier durch die trüben Erfahrungen in der Ehe erklärliche Melancholie steht der schönen jungen Frau nicht übel, deren Grundsätze die Intrigen der folgenden Szenen des Stückes auf eine harte Probe stellen sollen.

Mrs. Sullen gehört nicht mehr zu jenen naiven Weibern, welche ein gewisser Instinkt innerhalb der Grenzen des Weibes hält, in ihr arbeitet die Reflexion gegen die sinnlichen Anwandlungen und sie schätzt mit erschreckender Klarheit das Kräfteverhältnis zwischen den streitenden Parteien Kopf und Herz ab, wenn sie (IV, 2) sagt: „*Look 'ee, sister, I have no supernatural gifts — I can' t swear I could resist the temptation; though I can safely promise to avoid it; and that's as much as the best of us can do.*“ Im Munde eines Weibes, das kurz vorher ihr tiefes Weh in dem Schmerzensschrei ausklingen ließ: „*And must the fair apartment of my breast be made a stable for a brute to lie in?*“, ist dieses Bekenntnis wertvoller als tugendseliges Gesalbader, weil es, aus scharfer Selbstbeobachtung hervorgegangen, tiefen Einblick in die Menschennatur verrät und in weiser Mäßigung nach keiner Seite hin ins Extrem verfällt, umso fester den Willen zum Guten bekundend, je mehr sie vom Gefühl der menschlichen Schwäche durchdrungen ist. In Mrs. Sullen, dem seiner Schwäche sich wohl bewußten und doch sittlichen Weibe, hat sich Farquhar über sich selbst erhoben, indem er an die Stelle der unbewußten, natürlichen Sittlichkeit die auf die Reflexion und Kultur aufgebaute Moralität setzt. Seine Mrs. Sullen spricht infolgedessen keine Zoten mehr, aber nach wie vor bleibt Farquhar der unversöhnliche Gegner jener durch das andere Extrem sündigenden Richtung, welche in England immer mehr an Boden gewann. Von der Wildheit der Natur zum ruhigen Ebenmaße der Humanität emporgestiegen, verschmäht er es, in der Manier seiner Rivalen dem Auditorium, das sich gern rühren läßt, Tränenbäche zu entlocken, und gerade darum wirkt das schöne Be-

kenntnis der Mrs. Sullen in seiner Einfachheit so ergreifend, weil es wahr und menschlich ist.

Das gequälte Frauenherz sucht im Gotteshause Trost für seinen Schmerz, der Londoner Beau Aimwell will in der Kirche einen Goldfisch fangen. Seitensprünge gestattet ihm der auf seinen Vorteil bedachte Archer ohnehin nicht, auf die Tochter des Wirtes darf Aimwell kein Auge werfen, will er sich seinen „Diener" nicht zum Feinde machen, der zuerst für sich und dann für seinen Herrn buhlt. Aimwell muß ans *„business"* und wo könnte ein Fremder sicherer die allgemeine Aufmerksamkeit erregen als beim Sonntagsgottesdienste in einer kleinen Stadt? Aimwell malt sich im voraus im Geiste die Szene in der Kirche aus: *„The appearance of a stranger in a country church draws as many gazers as a blazing star; no sooner he comes into the cathedral, but a train of whispers runs buzzing round the congregation in a moment. Who is he? Whence comes he? Do you know him? Then I, sir, tips me the verger with half-a-crown; he pockets the simony, and inducts me into the best pew in the church; I pull out my snuff-box, turn myself round, bow to the bishop or the dean, if he be the commanding officer; single out a beauty, rivet both my eyes to hers, set my nose a-bleeding by the strength of imagination, and show the whole church my concern, by my endeavouring to hide it; after the sermon, the whole town gives me to her for a lover, and by persuading the lady that I am a-dying for her, the tables are turned, and she in good earnest falls in love with me."* Überdies ist der gute Tom gut angezogen und macht eine hübsche Figur; warum sollte es ihm da nicht gelingen, in der Kirche einen Anknüpfungspunkt zu finden? Wir Zuschauer wissen außerdem von dem Dichter, welche weibliche Gesellschaft sich im Gotteshause befindet, und erwarten mit Spannung, daß die beiden Parteien endlich miteinander in Fühlung treten.

Doch nachdem der Dichter uns so weit neugierig gemacht hat, bricht er nach einem bekannten dramatischen Kunstgriff plötzlich ab und unterhält uns im letzten Teile des zweiten Aktes mit den Erlebnissen der minder frommen Gesellschaft, welche im Wirtshause zurückgeblieben ist. Die Luft ist rein, es kann demnach Mr. Gibbet, einer von der „Bande" des Wirtes, seine Diebsbeute abliefern kommen.

Cherry übernimmt von dem übrigens sehr galanten Straßenräuber einen Sack mit £ 200, den sie zu dem übrigen legen soll, überdies drei Trau- oder Trauerringe (*„'tis much the same, you know"*), zwei Schwerter mit silbernem Gefäße, ein Diamantenhalsband und eine goldene Uhr. Ohne jeden Skrupel machen Boniface und Cherry die Diebshehler, ja ersterer fragt ganz ungeniert, was es Neues gebe, worauf Gibbet, schlauer als der Wirt, ihn mit den Worten abfertigt: *„No matter, ask no questions, all fair and honourable."*

Diese Szene hatte Grillparzer wahrscheinlich im Auge, als er das Verhältnis zwischen dem Wirte und den Rittern von der Straße diskreter behandelt wünschte. Dieses offene Fraternisieren mit den Gaunern macht dem Charakter des Wirtes ebensowenig Ehre wie seiner Klugheit. Mit schmunzelndem Behagen nimmt er die Eröffnungen entgegen, mit denen Gibbet die Übergabe jedes einzelnen Beutestückes begleitet. Die Schwerter mit den Silbergefäßen nahm er Gesellen ab, die von ihren Schwertern niemals etwas anderes zeigen als die Gefäße, die goldene Uhr raubte er der Frau eines Pfandverleihers, die sie hinwiederum von einer Dame von Stand haben mußte, da noch das Wappen auf dem Gehäuse zu sehen ist. Mit den £ 200 wollte eine Frau ihrem Gatten durchbrennen; auf dem Wege nach Irland traf sie das Verhängnis; aber ihre rührende Klage über die schlechte Behandlung, die sie von ihrem Gatten erfahren hatte, bewog den edelmütigen Räuber, ihr eine halbe Krone zu lassen.

Diese Schilderung, im Tone gutmütig-schalkhaften Humors gehalten, hat trotzdem ihre tiefere Bedeutung. Wie der Straßenräuber jener Zeit sein Geschäft auffaßte, mag man deutlich aus der Aufzählung der Personen ersehen, welche seine Opfer wurden. Gegenüber feigen Höflingen, die durch Kriechen und Schmeicheln zu Macht und Ehre gelangt sind, kämpft ein Gibbet für die Ansprüche der eigenen Kraft und Tüchtigkeit, welche von jenen negiert werden. Wucherischen Pfandverleihern jagt er ohne Skrupel den Raub ab, den sie an einem verkrachten Adel verübt haben; falscher Scham und Prüderie reißt er mit Vorliebe die Maske von der Stirn. So fühlt sich der Räuber als ein Kämpe für die Enterbten des Glückes gegen die Beschützer

des Unrechtes und die Inhaber der Macht. Er führt Krieg gegen die Gesellschaft, welche ihn aus ihren Reihen gestoßen hat, und unterscheidet genau zwischen den Personen der Überfallenen. Den Armen und Bedrückten gegenüber kann der Räuber, der mehr ist als ein gemeiner Dieb, sogar sehr großmütig sein; wie es denn tatsächlich auch in der Chronik des englischen Räuberwesens keine Seltenheit ist, daß sich einzelne Gegenden mit ihren Räubern sehr gut vertrugen, ja gegen eine Abgabe sogar von diesen geschützt wurden. Die Rolle, welche der Räuber den Mächtigen und Reichen gegenüber zu spielen sich einbildet, hat auch Farquhar im Geiste der Zeit aufgefaßt und wiedergegeben. Sein Gibbet ist kein gemeiner Dieb, dieser Eindruck wird auch später nicht gestört, da er mit seinen Spießgesellen den Einbruch in Herrenhäuser plant und ausführt. Freilich wohnt dem englischen Räuber etwas Gemütliches, man möchte sagen Spießbürgerliches inne, welches ihn von dem düsteren Wesen eines Karl Moor oder dem grimmigen, bärbeißigen Humor anderer deutscher Straßenhelden wesentlich unterscheidet und den sozialen Hintergrund weniger deutlich hervortreten läßt. Gibbet denkt z. B. ernstlich daran, wenn der Einbruch im Herrenhause die ersehnten Früchte getragen habe, sich ins Privatleben zurückzuziehen und — ein grimmiger Seitenhieb auf die Ehrlichkeit bei Hofe — sich ein schönes Amt im königlichen Haushalt zu kaufen. Boniface möchte ihm dann seine Tochter zur Frau geben (IV, 2).

Zum zweitenmale beschäftigt sich Farquhar mit der Charakteristik von Räubern. Doch in dem Schlußakte des Lustspiels *The Inconstant* sind es ganz herabgekommene Halsabschneider, die in Gemeinschaft mit einem liederlichen Frauenzimmer auf den Gimpelfang ausgehen und auch vor einem Mord nicht zurückschrecken, und wenn sich diese immerhin noch etwas Ritterlichkeit gewahrt haben, so würden unsere Ritter von der Landstraße es sich doch entschieden verbitten, mit den Bravos in einem Atem genannt zu werden.

Gibbet will nun den gleichfalls zu Hause gebliebenen Archer über dessen Herrn ausforschen, nachdem ihm der Wirt seinen Verdacht mitgeteilt hat. Aber Archers ein-

silbige Antworten sind sehr wenig befriedigend und bestärken sie beide in ihrem Verdachte, da an das Erteilen von so geschickt ausweichenden Antworten nur ein abgefeimter Schurke gewöhnt sein könne, der sich schon des öfteren vor den Richtern verteidigt habe.

Wie der erste Akt, schließt auch der zweite mit einer Liebesszene zwischen Archer und Cherry. Sie beginnt mit dem sogenannten Liebeskatechismus. Archer fragt das Mädchen, ob sie den Katechismus, den er sie *„last night"* lehrte, bereits studiert habe, und examiniert sie hierauf. „Die Liebe ist ich weiß nicht was, sie kommt ich weiß nicht wie und geht ich weiß nicht wann", sagt die gelehrige Schülerin her. Daß die Liebe durch die Augen eintritt, kann sie ohne Anstoß sagen, doch wie die Antwort auf die Frage: „Wo geht die Liebe hinaus?" lauten muß, kann man daraus schließen, daß die keineswegs prüde Cherry sie zu geben sich geniert. *„The objects of that passion are youth, beauty, and clean linen, the two last are fashionable in nature, and the third at court. The signs and tokens of love are a stealing look, a stammering tongue, words improbable, designs impossible, and actions impracticable. To obtain his mistress, a lover must adore the person that disdains him, he must bribe the chambermaid that betrays him, and court the footman that laughs at him. He must treat his enemies with respect, his friends with indifference, and all the world with contempt; he must suffer much, and fear more, he must desire much, and hope little, in short, he must embrace his ruin, and throw himself away"*, dies sind zusammengefaßt die Antworten des Mädchens. Im weiteren hat sie den Widersprüch zu lösen, wieso die Liebe, die doch ein Kind sei, einen Mann beherrsche. Die Erwiderung ist ebensowenig geistreich wie fein: „Weil ein Kind das Ende der Liebe ist." So endet *Love's Catechism*, erklärt Archer.

Man sieht auf den ersten Blick, daß dieser Katechismus ein Einschub ist, bestimmt, den Gaumen des Publikums in der alten Weise zu kitzeln. Tatsächlich fand ich das Original dieses Intermezzos im *British Museum*. In den Jahren 1706 und 1707 erschienen fünf miteinander im Zusammenhang stehende Schriften:

1. *The Fifteen Comforts of Matrimony* (1706) [in Versen];

2. The Fifteen Comforts of Cuckoldom, Written by a noted cuckold (1706);

3. The Fifteen Plagues of a Maiden-Head, Written by Madam B . . . . . le (1707);

4. The Maid's Vindication, or The Fifteen Comforts of being a Maid (1707);

5. Love's Catechism: Compiled by the Author of the Recruiting Officer for the Use and Benefit of all Young Batchelors, Maids, and Widows, that are inclinable to change their Condition (1707).

Dieser *Catechism* ist ein Dialog zwischen Tom und Betty, und was wir in Farquhars Lustspiel lesen, ist ein wörtlicher Abdruck des ersten Teiles des obgenannten Dialoges, nur fügt der Dichter in dem Stücke belobende oder tadelnde Bemerkungen über die Schülerin ein und unterbricht die Prüfung durch gegebene und genommene Küsse. Dagegen fehlt in *The Beaux' Stratagem* der Teil des Dialoges, welcher sich mit der Ehe beschäftigt, sowie der *Batchelor's Song,* mit dem in dem vorerwähnten Büchlein der Katechismus der Liebe schließt. Das vorhandene Material berechtigt zu dem Schlusse, Farquhar habe, angeregt durch die früher zitierten Publikationen, mit seinem Katechismus in die literarische Fehde eingegriffen, und zwar bevor er sein letztes Lustspiel schrieb. Aus dem Büchlein habe dann ein Teil des Liebeskatechismus seinen Weg in das Stück gefunden. Die Annahme, daß der Liebeskatechismus aus dem Drama genommen und in erweiterter Form gesondert herausgegeben wurde, erscheint schon darum hinfällig, weil auf dem Titelblatte des Sonderdruckes nur von dem Autor des *Recruiting Officer* gesprochen wird, während der Name des letzten Lustspiels gewiß auf demselben nicht gefehlt haben würde, wenn es bereits seine großen Erfolge auf der Bühne erzielt hätte. Ferner wissen wir ja aus der Biographie des Dichters, daß er nach Vollendung seines Stückes nicht mehr in der Lage war, etwas zu kompilieren (hier nicht in dem gewöhnlichen Sinne, der die Selbständigkeit ausschließt), und daß es von ihm und nicht etwa von Fremden kompiliert wurde, sagt dasselbe Titelblatt ausdrücklich. Den Zweck, welchen Farquhar damit verfolgte, daß er den Katechismus in unsere Szene einfügte, hat er

bei seinem Publikum gewiß erreicht, und wenn man auch diesen Teil sofort als nicht organischen Einschub erkannt, so muß doch zugegeben werden, daß er recht geschickt eingeschoben ist.

Auch schließt er sehr natürlich ab: „*And now, my dear, we'll go in and make my master's bed.*" Dazu will sich aber Cherry nicht hergeben, ehe Archer den Schleier des Geheimnisses gelüftet hat, welcher seine Person umhüllt. Daß er kein Diener ist, davon haben sie seine Manieren und Reden nahezu überzeugt; aber wäre er es doch, dann hätte er von ihr nichts zu hoffen, denn nichts kann sie jemals locken, was das Kleid der Sklaverei trägt, in der sie zwar geboren ist, die sie aber nichtsdestoweniger oder gerade deshalb umso glühender haßt. Die Antwort Archers kommt aus dem gequälten Herzen des im Leben so oft und am bittersten kurz vor seinem Lebensende zurückgesetzten und betrogenen Dichters, sie ist ein Aufschrei, in welchem sich das gepreßte Herz des Sterbenden noch einmal Luft macht: „*You must know, then, that I am born a gentleman, my education was liberal; but I went to London, a younger brother, fell into the hands of sharpers, who stripped me of my money, my friends disowned me, and my necessity brings me to what you see.*" Mit dieser Auskunft begnügt sich Cherry, ja sie will sogar dem geliebten Manne £ 2000 — das ist die Summe, welche die Räuber bei ihr in Verwahrung haben — geben, damit er sofort die unwürdige Livree ablegen könne; aber vorher muß er sie heiraten, einen Geistlichen will sie sofort besorgen. Ist die Zeremonie vollzogen, dann will sie „*make the bed*".

Dagegen, eine Wirtstochter zu heiraten, sträubt sich sein Stolz doch, und da das Mädchen merkt, wie er sich windet, geht es tief gekränkt ab, nachdem es schnell gefaßt seine Niederlage damit maskiert hat, daß es erklärt, es habe durch diese Finte sich nur über seinen wahren Stand Gewißheit verschaffen wollen. Wäre er in der Tat ein Gentleman, so hätte er sich keinen Augenblick besonnen, das Geld unter jeder Bedingung zu nehmen, nur um die entehrende Livree nicht länger tragen zu müssen. So schmerzlich aber auch der Schlag ist, den er gegen ihr Herz geführt hat, sie ist ihm doch zu gut, um sein Verderben zu wünschen,

und es drängt sie, ihn vor dem Vater zu warnen. Mit der Versicherung: *„Be satisfied that no discovery I make shall ever hurt you“* geht sie ab, um Archer den Akt mit ein paar Worten schließen zu lassen, welche ein Loblied auf den Stolz sind:

„For whatsoe'er the sages charge on pride,
The angels' fall, and twenty faults beside,
On earth, I'm sure, 'mong us of mortal calling,
Pride saves man oft, and woman too from falling.“

An Handlung ist auch dieser Akt nicht reich. Mrs. Sullen offenbart ihr Leid und ihren Plan, ihm ein Ende zu bereiten, und verschwindet mit Dorinden in die Kirche. Ebendahin geht Aimwell auf Eroberung aus. Die beiden Parteien marschieren in dem Akte gewissermaßen nur zu dem von der Manöverleitung als Kampfgebiet vorausbestimmten Orte. Erst im nächsten Akte bekommen die Gegner, die — zum Unterschiede von manövrierenden Korps — bisher von ihrer Gegnerschaft, ja ihrer gegenseitigen Existenz nichts wissen, einander zum erstenmale zu Gesichte. Ein Stück Handlung ist es zum mindesten und auch kulturhistorisch interessant, wie der Räuber mit der Beute kommt und Archer ausholen will, wie auch das Rendezvous Archer-Cherry nach dem Plane des Wirtes ebenfalls dem letzteren Zwecke dienen soll, während die in des Mädchens Brust erwachte Liebe die Neugierde und den Eifer Cherrys nach dieser Richtung hin allerdings nur erhöht, aber uns keinen Moment im Zweifel darüber läßt, daß die Früchte ihres Spürsinns nicht dem Vater in den Schoß fallen werden. Man merkt schon hier, was dieses Stück so wesentlich von den früheren Farquhar-Stücken unterscheidet. Das wilde Springen von Handlung zu Handlung, die bisweilen verwirrende Fülle des Gebotenen war vielen seiner früheren Schöpfungen eigen; diesmal geht er mit Ruhe und Stetigkeit Schritt für Schritt vorwärts, frei von nervöser Hast, mit sichtlichem Behagen bei der Ausmalung der Einzelheiten verweilend und den Dialog in breiter Ausführlichkeit hinfließen lassend. Daß dabei das Drama nicht gar zu dürr an Handlung werde, dafür sorgt das dramatische Blut, das in unseres Dichters Adern

rollt. So hinterläßt z. B. dieser zweite Akt in seiner langsamen und planmäßigen Vorbereitung interessanter Verwicklungen einen sehr angenehmen Eindruck.

Dritter Akt.

Hinter den Kulissen haben die Parteien einander zum erstenmale zu Gesicht bekommen. Da der Vorhang aufgeht, können wir nur aus der seltsamen Erregung Dorindens schließen, daß der Anblick Aimwells und die ihr von diesem in der Kirche geschenkte Aufmerksamkeit auf ihr Herz einen tiefen Eindruck gemacht haben. Jetzt ist Mrs. Sullen erst mit ihr zufrieden; da sich ihr Herz der Liebe geöffnet, ist sie eine mitfühlende, verständnisvolle Vertraute in Herzensangelegenheiten. Ein eigentümliches, bis zum körperlichen Unwohlsein gesteigertes Unbehagen, eine scheue Ängstlichkeit des bisher in sich gefestigten Wesens vor einem mit unwiderstehlicher Gewalt in ihre Ruhe dringenden Etwas macht bald einem fast begeisterten Glücksgefühl Platz, da das Bild des geliebten Mannes durch das verständige Wort der Freundin aus seinem Gewahrsam in der reinen Mädchenseele an das Licht des Tages gefördert wird. So gar nichts Kokettes und Gemachtes lag in seiner Haltung und in seinem Wesen, seine Blicke starrten nicht auf sie, sie schweiften durch den Raum, aber man merkte es, daß er das andere nur physisch sah, in der Tat aber für seine Augen in dem ganzen Gotteshause nichts existierte als sie. Dabei lag in seinen Blicken und Mienen etwas so Bescheidenes, daß er seinen größten Stolz darin zu sehen schien, zu den Füßen seiner Schönen zu sterben, und doch wieder etwas Stolzes und Hoheitsvolles, das sich gegen jede andere Sklaverei aufbäumte. Ja die begeisterte Dorinda geht in ihren Phantasien so weit, daß sie ausruft: „*I saw him too, sister, and with an air that shone methought, like rays about his person.*“

Wer dieser Halbgott sei, soll Scrub erkunden. Dorinda charakterisiert diesen Diener, indem sie sagt: „*This fellow has a world of simplicity, and some cunning, the first hides the latter by abundance.*“ Er ist einer von der bekannten Spezies der dumm-pfiffigen Bedienten, der, von einem guten Komiker

gegeben, immer auf das Publikum wirkt. Schon sein erster Bericht über die Resultate seiner Nachforschungen muß laute Heiterkeit erregen: „*In the first place I inquired who the gentleman was; they told me he was a stranger. Secondly, I asked what the gentleman was; they answered and said, that they never saw him before. Thirdly, I inquired what countryman he was; they replied, 'twas more than they knew. Fourthly, I demanded whence he came; their answer was, they could not tell. And fifthly, I asked whither he went; and they replied, they knew nothing of the matter, — and this is all I could learn.*“ Seiner eigenen Ansicht nach muß Aimwell ein Jesuit sein, weil er seine Pferde stets gesattelt hält und sein Diener französisch spricht. Seiner Bewunderung für die reich geschmückte Livree Archers, für dessen Stulpenstiefel sowie den Spazierstock mit dem Silbergriff, der, an einem Knopfe des Rockes baumelnd, fast die Knöchel erreiche (er schildert da die damalige Tracht der Londoner *Captains*, wenn sie keinen Dienst hatten), leiht er in urdrolligen Worten Ausdruck und bringt die komische Wirkung auf den Höhepunkt, da er den „*foppish*“ Gang des Dieners auf der Bühne nachahmt, die er, die Hände in den Taschen, ein paarmal in der Weise durchmißt.

Schon aus Scrubs bisherigem Auftreten sehen wir, wie richtig ihn Dorinda beurteilt hat. Von Natur aus nicht sehr findig, macht er sich durch seine Reden und Handlungen oft lächerlich. Er merkt, daß man über ihn lacht und sich dabei sehr gut unterhält, und in seiner Gutmütigkeit übertreibt er seine Dummheit und erzielt dann, indem er den dummen August spielt, beabsichtigte komische Effekte, aber er nimmt diese Maske auch vors Gesicht, wenn er etwas Ernstes erreichen will. So scharf die Gegensätze zu sein scheinen, welche in seinem Wesen liegen, wird doch der Schauspieler die Rolle kaum anders auffassen können, wenn sie dankbar sein soll, und wenn er sich nur ein bißchen im Leben umsieht, wird er unter dem Volke sehr viele Originale dieses Charakters finden.

Scrub soll noch einmal sein Glück versuchen, diesmal aber mit vorgeschriebener Marschroute. Er wird angewiesen, den Bedienten Martin zu sich auf eine Flasche Bier einzuladen und ihn auszufragen. Da die Damen aber in seine

Schlauheit doch zu wenig Vertrauen setzen, verabreden sie, während die beiden Diener in dem um diese Zeit ganz menschenleeren Hause plaudern und zechen, wie zufällig zurückzukehren und Martin selbst ins Gebet zu nehmen.

Die dritte Szene bringt die Ausführung dieses Planes. Scrub braucht seinen Scharfsinn nicht sonderlich anzustrengen, Archer weiß, was er von ihm will, und Aimwell, der, wie wir aus der zweiten Szene erfahren, ebenfalls ganz begeistert aus der Kirche zurückgekommen ist, ist diese Gelegenheit, mit Dorinden wenigstens indirekt in Beziehungen zu treten, höchst willkommen. Archer erzählt also, sein Herr sei der Lord Viscount Aimwell und habe wegen eines Duells aus London flüchten müssen. Dies gibt dem Dichter Gelegenheit, die Duellforderungen auf dem Lande zu persiflieren. Wird ein solcher Herr vom Lande zum Duell gefordert, so erzählt er es zunächst seinem Weibe und dieses den Dienstboten, welche ihrerseits dafür Sorge tragen, daß es die Pächter erfahren, und in einer halben Stunde steht die ganze Grafschaft unter Waffen, um zwei Leute zu hindern, das zu tun, wozu keiner von ihnen Lust hat. Farquhar hat sich bei anderen Anlässen öfters über das Duellunwesen in London lustig gemacht. Diese Stelle ist wohl keine Verteidigung des Duells, richtet sich aber doch gegen die feige, kleinliche Gesinnung sowie gegen die Tratschsucht und Aufbauschungsbegierde des Kleinstädters. Da das Geheimnis so schnell draußen ist, hat Scrub eigentlich nichts mehr zu tun, aber wie in diesem Stücke schon öfter, kehrt sich das Verhältnis auf einmal um: Archer sucht jetzt ihn auszuholen, indem er vorsichtig nach den Geheimnissen der Damen fragt. Er geht jedoch etwas zu schnell vor, Scrub merkt die Absicht, stellt sich nach seiner Gewohnheit dümmer, als er ist, und erzählt scheinbar im tiefsten Vertrauen, daß er Gipsy, die verschlagene Zofe des Hauses, bis zum Wahnsinn liebe, aber von ihr furchtbar terrorisiert und dabei überdies zum Narren gehalten werde, seitdem ein katholischer Priester aus Frankreich mit den Offizieren herübergekommen sei, der sich im Herrenhause wie in der Gunst Gipsys festgesetzt habe. Bald kommen sie jedoch wieder auf die Verhältnisse im Herrenhause zu sprechen, und indem Archer, seinen früheren

Fehler wieder gutmachend, jetzt vorsichtig zurückhält und den andern in die Hitze des Erzählens bringt, hat er ihn endlich so weit, daß Scrub erzählt, zwischen dem französischen Grafen und Mrs. Sullen bestehe eine *„confederacy"*, dagegen habe Dorinda keinen Liebhaber. Mit einer humoristischen Aufzählung der verschiedenen Funktionen, welche der arme Scrub an den einzelnen Tagen der Woche zu versehen habe, schließt der erste Teil dieser Szene: *„Ah Lord help you! I'll tell you, of a Monday I drive the coach, of a Tuesday I drive the plough, on Wednesday I follow the hounds, a Thursday I dun the tenants, on Friday I go to market, on Saturday I draw warrants, and a Sunday I draw beer."* Einen wesentlich andern Charakter nimmt die Szene an, da Dorinda und Mrs. Sullen ihrem Plane gemäß sich persönlich mit dem Diener einlassen. Die Ausdrucksweise Martins ist galant, geist- und witzreich, nur mitunter gar zu sehr gesucht und gekünstelt. Er trinkt kein Bier, nur Tee oder ein wenig Wein mit Wasser, der Arzt hat ihm das als Heilmittel gegen den Spleen verordnet und der Spleen ist kein Privilegium der Leute von Stand mehr, sondern *„like all other fashions it wears out, and so descends to their servants"*. So ungezwungen sich diese geistreiche Bemerkung aus dem Gespräche ergibt, so wenig wird man umhin können, die folgende gezwungen geistreich zu finden: *„I believe, it (the spleen) proceeds from some melancholy particles in the blood, occasioned by the stagnation of wages."* In ergötzlicher Übertreibung macht er sich über die Damen lustig, die ihre Dienerschaft mit hunderterlei ganz konfusen Aufträgen völlig aus dem Geleise bringen: *„My Lady Howd'ye, the last mistress I served, called me up one morning, and told me: Martin, go to my Lady Allnight with my humble service; tell her I was to wait on her ladyship yesterday, and left word with Mrs. Rebecca, that the preliminaries of the affair she knows of are stopped till we know the concurrence of the person that I know of, for which there are circumstances wanting which we shall accomodate at the old place; but that in the meantime there is a person about her ladyship, that from several hints and surmises, was accessory at a certain time to the disappointments that naturally attend things, that to her knowledge are of more importance . . ."* Ein von Bitter-

keit getränkter Witz des um seine Offiziersstelle betrogenen Dichters ist es, wenn Archer sagt: *„I had a lieutenancy offered me three or four times; but that is not bread, madam, I live much better as I do.“*

Auch in dem nun folgenden aus dreizehn vierzeiligen Strophen (*a b a b*, drei Hebungen, steigender Rhythmus, meist Anapäste) bestehenden *Song of a Trifle*, der z. B. in der mehrfach erwähnten Dubliner Ausgabe auch gesondert unter den Gedichten abgedruckt erscheint, findet schon der Autor der *Memoirs* Anspielungen auf den an dem Dichter verübten Betrug. In diesen *Memoirs* wird folgende Strophe zitiert:

„But if you will go to the place
Where Trifles abundantly breed,
The Levee will show you his Grace,
Makes promises, Trifles indeed.“

Die *Biographia Britannica* zitiert auch noch folgende drei Strophen zu gleichem Zwecke:

„A Trifling Song you shall hear,
Begun wit a Trifle, and ended:
All Trifling People draw near,
And I shall be nobly attended.

The Courì is from Trifles secure,
Gold Keys are no Trifles, we see;
White Rods are no Trifles, I'm sure,
Whatever their Bearers may be.

A Coach, with six Footmen behind,
I count neither Trifle, nor Sin:
But, ye Gods, how oft do we find
A scandalous Trifle within!“

Außer der in den *Memoirs* zitierten ist die zweite der zuletzt angezogenen Strophen besonders wichtig, um auf die Person des wortbrüchigen Hofmannes zu schließen; denn daß auf diese schmutzige Affäre in den zwei Strophen wenigstens angespielt wird, ist nicht zu verkennen. Dieses Lied, 1706 oder 1707 geschrieben, ist nicht von vornherein

als Einlage gedacht. Daß es dem Drama erst später einverleibt wurde, beweist die etwas unbeholfene Art der Einfügung. Scrub erzählt ohne jeden Anlaß und Übergang, Martin singe ausgezeichnet, und dieser trägt auf Drängen der Damen hin das Lied vor.

Daß Martin kein Diener sein kann, wird den Damen schon im Laufe des Gesprächs klar und ganz besonders hat er auf Mrs. Sullens Herz tiefen Eindruck gemacht, sofort ist der französische Graf aus demselben verdrängt worden, soweit er überhaupt darin war. Aus einer für sich gemachten Äußerung Archers haben wir gleich am Anfange des Gesprächs erfahren, daß auch er gegen die Reize der jungen Frau nicht unempfindlich geblieben ist, aber weiter kommt es vorläufig nicht. Dorinden, welche in der Ungeduld ihres liebenden Herzens eine Zusammenkunft zwischen den beiden Paaren Dorinda-Aimwell und Mrs. Sullen-Archer herbeiführen möchte, ermahnt Mrs. Sullen zur Geduld: „*You country ladies give no quarter if once you be entered. Would you prevent their desires, and give the fellows no wishing time? Look'ee, Dorinda, if my Lord Aimwell loves you or deserves you, he'll find a way to see you, and there we must leave it. My business comes now upon the tapis.*"

Dieses Geschäft kommt an der Stelle eigentlich deplaciert vor. Jetzt, da man der weiteren Entwicklung der Affäre Archer-Mrs. Sullen mit Spannung entgegensieht, will Mrs. Sullen den ihr nunmehr noch viel gleichgültiger gewordenen französischen Grafen gegen ihren Mann ausspielen. Schon im zweiten Akte mußte die Zweckmäßigkeit dieses ganzen Komplotts in Zweifel gezogen werden, aber jetzt, da Mrs. Sullen wohl an alles eher denkt als an eine Versöhnung mit ihrem Gatten, könnte sie nur den Zweck haben, diesen zum Äußersten zu treiben, damit sie für Archer frei werde. Darüber müßte sie sich aber wenigstens halbwegs klar werden, was nach dem Inhalte der zwischen ihr und Dorinden gepflogenen Gespräche durchaus nicht der Fall zu sein scheint. Übrigens, abgesehen von der Unklarheit des mit der Intrige verfolgten Zweckes, muß deren Durchführung gerade an dieser Stelle den für die Dame keineswegs günstigen Gedanken wecken, daß Mrs. Sullen

einen Liebhaber dazu benutze, sie von dem verhaßten Gatten zu befreien, damit sie einem andern Liebhaber in die Arme stürzen könne.

Der Verlauf der Szene ist nur geeignet, unsere Bedenken zu steigern. Squire Sullen tritt ein, es entsteht ein kurzer Streit zwischen ihm und seiner Frau, dann verschwindet er, um dem Count Bellair Platz zu machen, welcher in dem aus den früheren Farquhar-Stücken bekannten geistreichelnden und galanten Tone seiner Angebeteten den Hof macht. Mrs. Sullen weiß, daß ihr Gatte dem zwischen ihr und Dorinden verabredeten Plane gemäß das Gespräch belauscht, und lenkt es darum so, daß der Squire recht unangenehme Dinge über sich zu hören bekommt. Da der Franzose, kühner geworden, Mrs. Sullen umfassen will, tritt der Ehegatte mit gezücktem Schwerte ein, doch überraschender wirkt es, daß Mrs. Sullen ihm eine Pistole entgegenhält mit den Worten: „*Do you hold!*“ Diese Waffe hat sie nach ihrer Erklärung zu sich gesteckt, um sich gegen etwaige Gewalt von Seite des Grafen zu schützen, aber auch, um diesen vor der Wut des Squire zu sichern. Trotz dieser Erklärung wird das Publikum die Situation grotesk finden und das Weib, welches mit der Pistole beim Rendezvous erscheint, kann nur den Eindruck verstärken, daß diese ganze Intrige nicht bloß überflüssig ist, sondern sogar den Gesamterfolg beeinträchtigt. Zu einem befriedigenden Schlusse kann sie ja ohnehin nicht führen. Wir hören die schon zitierte brutale Äußerung des Junkers, daß seine Frau eine Dirne sein könnte, wenn er darum nicht zum Hahnrei werden müßte; ja noch abstoßender ist seine Schlußäußerung: „Wenn du es schon nicht anders machen willst, dann laß wenigstens keinen Franzmann ‚*do you the favour*‘, denn ich hasse tödlich diese ganze Generation.“ Es ist ebensowenig von Versöhnung die Rede wie von Scheidung.

Wenn die Szene auf der englischen Bühne doch mit Applaus aufgenommen wurde, ist das auf Rechnung des von geschickter Mache zeugenden Schlusses zu setzen. Mrs. Sullen weist mit Würde den Franzosen in die Schranken und erklärt ihm, zu welcher Rolle sie ihn lediglich gebraucht habe. Mit den pathetischen Worten: „*I ask your pardon,*

sir, but I hope this will give you a taste of the virtue of the English ladies", verabschiedet sie den Liebhaber. Recht bezeichnend ist es für den Wandel im Geschmacke der Zeiten, in einem Farquhar-Stücke eine so feierliche Apotheose auf die Tugend des englischen Weibes zu finden. Aber noch einen Schlager hat der Dichter. Der Franzose trägt seine Niederlage mit guter Manier und verbirgt seinen Ärger, indem er, ein Liedchen pfeifend, abgeht. Ihm ruft Mrs. Sullen die auf Theaterwirkung berechneten Worte nach: „*There goes the true humour of his nation — resentment with good manners, and the height of anger in a song!*" Mit einer wehmutsvollen Betrachtung über die Erfolglosigkeit der Intrige und die Schlechtigkeit der Menschen, welche die im ganzen Weltall herrschende Harmonie in ihrem Zusammenleben stören, schließt diese Szene und mit ihr der Akt.

Der eine der beiden *Beaux,* nämlich Aimwell, hat im Verlaufe des ganzen Aktes nichts zu tun als in einer kurzen Szene seinem Entzücken über Dorinda begeisterten Ausdruck zu leihen, sein Freund Archer, überhaupt von den beiden der energischere und aktivere Charakter, arbeitet für beide. Um Aimwell nicht ganz aus unserer Erinnerung zu löschen, flicht der Dichter eine Episode ein. Aimwell langweilt sich, nachdem Archer zu Scrub gegangen ist, und fragt den Wirt, ob nicht irgendeine erträgliche Gesellschaft im Hause sei. Boniface, dessen sehnsüchtiges Verlangen, über die beiden Fremden etwas Sicheres zu erfahren, noch immer nicht befriedigt ist, ergreift gierig diesen Anlaß. In seinem Gasthofe wohnt ein Kapitän, der vor ungefähr einer Stunde angekommen ist (er meint Gibbet); wenn der Herr wünsche, so werde er diesen ersuchen, mit Aimwell zu sprechen, nur müßte er ihm sagen, wer der Herr sei, der den Wunsch nach seiner Gesellschaft geäußert habe. „*Ha, that stroke was well thrown in*", bemerkt Aimwell leise und weicht natürlich einer bestimmten Antwort aus.

Gibbet versucht nun sein Glück bei dem Herrn, nachdem er vorher bei dem Diener nichts ausgerichtet hat. Er ist nach den Andeutungen des Wirtes noch immer in dem Glauben befangen, er sitze einem Straßenräuber gegenüber,

nur daraus läßt es sich erklären, daß er in seinen Anspielungen so deutlich wird. Er gehört einem *„marching regiment, an old corps"* an, sagt er zweideutig. Sein Rock ist wohl schon etwas abgetragen, aber er diente lange in den Kolonien, stets stellte man ihn auf die schwierigsten Posten; wäre er nicht ein Mann von Ehre und ein glühender Patriot, dem das Wohl seines Landes über alles geht, so würde er diesen Rock schon lange ausgezogen haben. In diesem Punkte ist er aber Römer. Aimwell hat den Gesellen während der ganzen Zeit genau gemustert, und schon da das Wort *Roman* von den Lippen des Räubers kommt, ist er sich so weit über den Charakter seines Gesellschafters klar, daß er weiß, er habe es mit einer gescheiterten Existenz zu tun, mit einem Glücksritter, dessen Wandel nicht zu gründlich geprüft werden dürfe. Seine Antwort bezeugt dies. Wenigstens scheint mir die auch von Stephanie in seiner Bearbeitung des Stückes gewählte Deutung der Stelle: *„One of the first (Romans)"*, die entsprechende zu sein. Dort sagt Strick (Gibbet): „Ich denke in diesem Falle wie die Römer." Aimwell erwidert (für sich): „Wie die ersten Römer dachten, oder ich müßte mich sehr irren" (Raub der Sabinerinnen).

Übrigens erinnert er sich, Gibbet in Wills Café gesehen zu haben, und weit davon entfernt, dies in Abrede zu stellen, fügt der Räuber mit einem gewissen Selbstbewußtsein hinzu, er habe auch bei White verkehrt. Macaulay hat diese Stelle zitiert als Beleg dafür, daß der Straßenräuber *„held an aristocratical position in the community of thieves, appeared at fashionable coffee-houses and gaming-houses, and betted with men of quality on the race ground" (History of England,* vol. I, p. 376). Fast zum Greifen deutlich ist, was er über seine *„company"* sagt. Seine Kompagnie will noch am selben Abend im Gasthofe eintreffen, er marschiert mit ihr quer durch das Land, sie ist sehr dünn, sie besteht nur aus drei Mann. Es ist wirklich ärgerlich, wenn Aimwell ihn noch immer nicht verstehen und diese Vertraulichkeiten nicht mit der wenigstens verblümten Enthüllung seines eigenen Berufes belohnen will. Er wählt eine andere Taktik. Er macht Anspielungen, daß er wisse, mit wem er es zu tun habe, spricht direkt von Straßen-

räubern, vor denen man sich hüten müsse, seinen wahren Namen und Stand zu verraten; aber nichts will verfangen, er bringt nichts heraus, im Gegenteil, Aimwell rückt zuletzt mit der direkten Frage heraus: *„And pray, sir, what is your profession?“*

Soviel eine gute Darstellung aus dieser Szene machen kann und jedenfalls auch gemacht hat, an etwas fehlt es ihr, was die Wirkung um ein bedeutendes gesteigert hätte und was besonders für den Leser von großer Bedeutung ist. Die Situation, daß ein Straßenräuber in der Maske eines Kapitäns einen Londoner *Beau*, den er für einen Berufsgenossen hält, durch vertrauliche Andeutungen über sich selbst zu einer mehr oder weniger offenen Erklärung bringen will und daß der andere, welcher von vornherein den Kapitän mit argwöhnischem Auge betrachtet, dessen Bemerkungen zu seinen Schlüssen benutzt, ohne aber auch nur zu ahnen, wofür er angesehen wird und welchem Zwecke diese Bemerkungen dienen sollen — diese Situation verlangt einen sorgsam gegliederten und mit aller Feinheit geführten Dialog, damit alles, was an komischer Wirkung in ihr liegt, zur vollen Geltung komme; und dieser Anforderung konnte Farquhar nicht in vollem Maße gerecht werden. Man gewinnt den Eindruck, hier eine jener Stellen vor sich zu haben, welche er in dem *Advertisement* entschuldigt: *„The reader may find some faults in this play, which my illness prevented the amending of.“* Er hätte gewiß an diesem Dialoge noch manches gefeilt; ob er aber die Aufgabe, die einen Congreve verlangte, glücklich gelöst hätte, bleibt immerhin fraglich.

Ein Zusammenhang dieser Szene mit der Handlung besteht insofern, als die Bemühungen Gibbets einen neuerlichen Versuch darstellen, das Inkognito der Fremden zu lüften, und sich in diesem Sinne an Cherrys und Gibbets Versuche bei Archer anreihen.

Da das Gespräch am kritischen Punkte angelangt ist, tritt Foigard ein, über den uns der Wirt unmittelbar vorher verrät, daß er ein katholischer Priester, der Kaplan der französischen Offiziere und in Brüssel geboren ist. Aus der Bemerkung Gibbets: *„A Frenchman and a priest! I won't be seen in his company, sir: I have a value for my reputation,*

sir", hört man den unversöhnlichen Haß des reformierten England gegen das katholische Frankreich heraus, mit dem es gerade damals wiederum im Kriege lag. Wir erinnern uns, schon bei einer andern Gelegenheit aus dem Munde Scrubs vernommen zu haben, daß sich dieser Priester in das Herrenhaus einzudrängen wußte und dort nicht nur für seine leiblichen Bedürfnisse sorgt, sondern auch intrigiert. Schon durch all dies recht schlecht eingeführt, verdirbt er es sich vollends bei uns, da er den Mund auftut und wir in dem „*Saave you, gentlemens, bote*" den wohlbekannten *Brogue* des Iren (wenigstens des Farquharschen) hören. Aimwell ruft aus: „*A foreigner! a downright Teague, by this light!*" und treibt den angeblich in Brüssel geborenen, in Frankreich erzogenen und dem Könige von Spanien untertänigen Foigard unbarmherzig in die Enge. Der Priester kann keinen Bescheid darüber geben, wie der spanische König heiße, dessen Untertan er sei, da beendigt die Einladung zum *Dinner* den begonnenen Streit. Über Foigard eingehender zu sprechen, dazu wird sich erst im folgenden Akte die Gelegenheit bieten. Diese Szene ist rein episodischer Natur und könnte ganz wohl entfallen, wenn sie nicht immerhin eines gewissen komischen Effektes sicher wäre. Ob, wie Grillparzer meint, der Charakter des Foigard überhaupt aus dem Stücke zu streichen wäre, wird erst beurteilt werden können, wenn wir im folgenden sehen werden, welche Rolle dieser Geistliche in der Handlung spielen soll.

Dieser Akt bringt also die deplacierte und auch an und für sich zwecklose Intrige der Mrs. Sullen; in den ersten Szenen läßt er nur den Eindruck sehen, den das Zusammentreffen in der Kirche auf Dorinda und Aimwell gemacht hat, im folgenden beginnt aber schon die Rekognoszierungs- und Annäherungstätigkeit der weiblichen Partei, was von der andern Seite hinwiederum zu ihren Zwecken benutzt wird, wobei Archer und Mrs. Sullen aneinander ihre Herzen verlieren. Über dieses Stadium hinaus ist die Handlung am Schlusse des dritten Aktes noch nicht gediehen; die Episoden müssen für etwas mehr Leben und Komik auf der Bühne sorgen.

Vierter Akt.

Endlich lernen wir das *Stratagem* der *Beaux* kennen. Vorher müssen wir allerdings abermals die Klagen der Mrs. Sullen über ihre „türkische" Sklaverei in England, dem Lande der Weiberfreiheit, über uns ergehen lassen, wofür wir freilich durch die Ordinations-Szene entschädigt werden, welche in starker, auf ein Clown-Publikum berechneter Charge einen recht charakteristischen Beitrag zu dem Kapitel liefern könnte, das sich über die Medizin jener Tage, über die Ansichten und den Aberglauben des Volkes sowie über Wundärzte und -ärztinnen verbreiten würde. An komischer Wirkung gewinnt diese Szene durch den ersten Teil, indem nämlich Mrs. Sullen, von einem Bauernweibe für ihre Schwiegermutter gehalten, an deren Statt die Kur übernimmt und die Dummheit des Volkes wie die Art und Weise der Lady Bountiful mit der ätzenden Lauge ihres Spottes übergießt.

Die Bäuerin kommt eine Strecke von 17 Meilen, um ihres Gatten wehes Bein aus der Ferne kurieren zu lassen. Mrs. Sullen läßt sich ohne Umstände auf die Beinbehandlung ein, ja sie fragt nicht einmal nach dem bisherigen Verlaufe und den sichtbaren Symptomen der Krankheit, offenbar in der Überzeugung, daß sehr wenige Leute im stande sind, dem Arzte über eigene oder fremde Krankheiten einen klaren Bericht zu erstatten. Solch einen laienhaften Krankheitsbericht karikiert der Dichter etwas später folgendermaßen: „*It came first, as one might say, with a sort of dizziness in his foot, then he had a kind of laziness in his joints, and then his leg broke out, and then it swelled, and then it closed again and then it broke out again, and then it festered, and then it grew better, and then it grew worse again.*" Mrs. Sullen schreibt ohne Kenntnis dieses Berichtes eine drastische Kur vor: „*You must lay your husband's leg upon a table, and with a chopping-knife you must lay it open, as broad as you can, then you must take out the bone, and beat the flesh soundly with a rolling pin, then take salt, pepper, cloves, mace and ginger, somme sweet-herbs, and season it very well, then roll it up like brawn, and put it into the oven for two hours.*" Lady Bountiful, welche die Ordination weiter führt, macht wohl

nicht den Eindruck einer Scharlatanin, sie ist in ihrem Wirken still und bescheiden und arbeitet in dieser Sphäre, weil das Bedürfnis nach einer hilfreichen Tätigkeit im Interesse der Menschheit in ihr zu mächtig ist, aber vor ihren anatomischen und physiologischen Kenntnissen kann sie uns doch keinen Respekt abnötigen, ja der Dichter ist in der folgenden *Stratagem*-Szene grausam genug, das arme Medizinweib vor unseren Augen und Ohren von den mutwilligen Damen und dem Spitzbuben Archer zum besten halten zu lassen. Archer darf ihr z. B. erklären, die Hand ihrer Tochter sei etwas wärmer als die ihrige und die größere Hitze ziehe die Lebensgeister nach ihrer Richtung hin — gleichzeitig eine Verspottung der Theorie von den *„spirits"*, welche noch lange nachher in der Medizin ihren Spuk trieb. Mit allen ihren *„cordial waters"* und *„smell boxes"* ist die alte Dame doch nichts anderes als eine unwissende Kurpfuscherin, die aber nicht aus Gewinnsucht, sondern aus Hilfsbereitschaft kuriert, so daß wir ihr schließlich doch nicht gram sein können. Wenn sie von ihren Wunderkuren erzählt, werden wir lächelnd die Antwort geben, die der Dichter der Mrs. Sullen in den Mund legt: *„The patient's faith goes farther toward the miracle than your prescriptions."*

Wie kam aber Farquhar zu dem Charakter dieser adeligen Wunderdoktorin? Daß adelige oder überhaupt vornehme Damen mit einer gewissen Vorliebe ihre durch häusliche Geschäfte und Sorgen wenig gebundene Arbeitskraft und ihr Arbeitsbedürfnis in den Dienst der Kranken stellen, ist eine zu allen Zeiten beobachtete Erscheinung, ja es gibt Frauen, bei denen dieses Wohltunwollen zu einer Art Fieber wird, die darüber ihre eigenen Angelegenheiten vernachlässigen. Es ist nun nicht unmöglich, daß Farquhar eine solche Dame kennen lernte, die, auf dem Lande vereinsamt, die Muße ihrer alten Tage mit der Kurpfuscherei ausfüllte; dann hätte er aus dem Charakter die Idee zum *Stratagem* empfangen. Es könnte allerdings auch umgekehrt sein: das *Stratagem* wäre das Ursprüngliche und der Charakter der Lady Bountiful durch dieses gegeben, wobei wohl die Erinnerung an eine solche Dame den Zügen des Charakters individuelles Gepräge geliehen haben könnte.

Jedenfalls stehen das *Stratagem* und die Lady Bountiful in so enger Beziehung, daß eines ohne das andere nicht zu denken ist.

Das *Stratagem* ist nun folgendes:

Archer stürzt atemlos in das Herrenhaus und fragt nach der alten Lady. Sein Herr sei in der Nähe des Gebäudes, das er sich aus Neugierde habe von außen besehen wollen, von einem Anfalle ergriffen worden und liege nun bewußtlos draußen. Lady Bountiful eilt mit Archer hinaus, um den Kranken ins Haus bringen zu lassen. Mrs. Sullen klärt die naive Dorinda mit überlegener Ruhe über die Natur dieses Anfalles auf: *„Love 's his distemper, and you must be the physician; put on all your charms, summon all your fire into your eyes, plant the whole artillery of your looks against his breast, and down with him!“*

Nachdem Aimwell, scheinbar in tiefer Ohnmacht, auf die Bühne gebracht worden ist, beginnt Archer sein Spiel. Er beschwört die jungen Damen, doch nicht untätig dazustehen. Dorinda muß ihre Hand in die des Bewußtlosen legen und kann einen Schmerzensschrei nicht unterdrücken, als sie den kräftigen Druck des vom Krampfe Befallenen spürt. Auch Archer fühlt plötzlich, daß ihn ein Unwohlsein befällt, und blickt dabei hilfeflehend auf den Arzt, von dem er sich Heilung verspricht, auf Mrs. Sullen. Die gute Lady gibt in ihren medizinischen Fragen den Ausgangspunkt für ein geistreiches und dabei doch nicht ins Geistreicheln verfallendes Wechselgespräch zwischen den Paaren, die einander näherkommen wollen, und die Auffassung der Liebe als einer Krankheit ergibt sich dabei von selbst.

Der Bericht, welchen Archer über die Entstehung und das Wesen der Krankheit seines Herrn gibt, gehört unstreitig zu den schönsten Stellen nicht bloß aus Farquhar, sondern aus den damaligen Dramatikern überhaupt. Die Krankheit befiel ihn zunächst in der Kirche: *„He was of a sudden touched with something in his eyes, which, at the first, he only felt, but could not tell whether 'twas pain or pleasure ... By soft degrees it grew and mounted to his brain, there his fancy caught it; there formed it so beautiful, and dressed it up in such gay, pleasing colours, that his transported appetite seized the fair idea, and straight conveyed it to his heart. That*

hospitable seat of life sent all its sanguine spirits forth to meet, and opened all its sluicy gates to take the stranger in."

Daß die alte Dame die wahre Bedeutung der Antworten auf ihre ärztlichen Fragen nicht versteht und z. B. auf die schöne Schilderung von dem Werden der Liebe mit dem Rezepte erwidert, Aimwell solle niemals ohne ein Riechfläschchen ausgehen, kann die Wirkung der Szene nur steigern, allerdings nach der komischen Seite hin. Während des Anfalles gestattet der vorgeschützte Krampf dem in Liebe erglühten Stutzer, die Hand seines Mädchens bis zur Schmerzhaftigkeit kräftig zu drücken; aus der Bewußtlosigkeit erwachend, darf er sich in dem geistigen Dämmern des Überganges zu völliger Klarheit der Sinne eine poetische Verherrlichung der Frauengestalt gestatten, die zuerst in sein verzücktes Auge fällt; er darf, ohne Anstand zu erregen, da er an der Küste von Elysium landet, die Göttin dieser glückseligen Gefilde, die schöne Proserpina, anbeten; niemand wird es dem Phantasierenden verdenken, wenn er hierauf Dorinda für Eurydice hält, deren unvergleichliche Schönheit nicht für immer zu verlieren, Orpheus das schwerste Opfer zu bringen suchte: die Holde auch nur einen Moment aus dem Auge zu lassen.

Zu sich gekommen, ist er wieder der korrekte Gentleman, dankt, entschuldigt sich und will gehen, offenbar vollständig überzeugt davon, daß er wird bleiben können. Übrigens, zur Sicherheit, bringt Archer der Lady bei, daß sein Herr noch der Erholung bedürfe, und während die Doktorin zu ihrer bäuerlichen Klientin in die Küche hinuntergeht, haben die beiden Paare, indem sie die Gemäldegalerie des Herrenhauses betrachten, Gelegenheit, sich auszusprechen, und wenigstens die männlichen Teile benutzen dieselbe reichlich.

Es folgt nun eine Doppelszene, ähnlich wie in Goethes *Faust* (Martha-Mephisto und Gretchen-Faust). Farquhar läßt auch zwei Paare an uns vorüberwandeln, aber der unbedeutende Aimwell macht Dorinden seine Liebesbeteuerungen nicht vor unseren Ohren, diese beiden „*make love in dumb show*". Interessanter ist das Werben des scharfsinnigen Archer um die Gunst der durch die Schule des Unglücks gegangenen gereifteren Mrs. Sullen. In dem englischen

Herrenhause hat man auch Sinn für Kunst. In der Galerie fehlen nicht Kopien der berühmten Le Brunschen Schlachtengemälde aus der Zeit des großen Alexander, deren Betrachtung den auf die Siege der englischen Truppen stolzen Briten zu dem Ausrufe veranlaßt: „*We want only a Le Brun, madam, to draw greater battles, and a greater general of our own. The Danube, madam, would make a greater figure in a picture than the Granicus; and we have our Ramilies to match their Arbela.*“

Ein Bild, das Ovid im Exil darstellt, lenkt das Gespräch auf das Gebiet der Liebe. Vor dem Porträt der Mrs. Sullen ergeht er sich in einer zwar überschwenglichen, aber auf das Frauenherz nicht unwirksamen Apotheose ihrer Schönheit, indem er das Porträt und das Original Zug für Zug miteinander vergleicht und den Maler ob seiner Verwegenheit ausschilt, daß er es gewagt habe, das unerreichbare Urbild auf die Leinwand bannen zu wollen.

Das Gemälde daneben zeigt, wie Salmoneus vom Blitze erschlagen wird, weil er damit geprahlt hat, er werde Jupiters Donner nachahmen. Dasselbe Schicksal hätte Mrs. Sullen dem kühnen Maler bereiten sollen. Der Dichter hat in sehr glücklicher Weise bei dieser Liebeswerbung das Banale vermieden, dem auszuweichen weder Aimwell noch Dorinda klug genug waren, und hat sehr hübsch die Gemälde zum Ausgangspunkte gewählt, ohne nach der andern Seite hin nach der Manier der Zeit durch Witzeln und Geistreicheln um jeden Preis dem Leser späterer Tage den Genuß an der Szene zu verderben, die in ihrem Schlusse eine ganz eigenartige Wendung nimmt.

Durch die halbgeöffnete Tür hat Archer in das Schlafgemach der Dame blicken können und das schöne Bett hat den ohnehin praktisch denkenden Stutzer sehr bald aus der griechischen Götter- und Heroenwelt in die Wirklichkeit zurückgeführt. Er möchte das Bett aus der Nähe betrachten: „*I think the quilt is the richest that ever I saw. I can't at this distance, madam, distinguish the figures of the embroidery: will you give me leave, madam?*“ Er tritt ein. Läßt er sich von einem unklaren Instinkte leiten, der ihm sagt, Mrs. Sullen werde ihm folgen? Sie tut es, aber kaum eingetreten, rennt sie verlegen aus dem Zimmer, sie flüchtet

vor sich selbst und ihren sinnlichen Trieben, laut nach Dorinden rufend, während Archer ihre Spur zu verfolgen sich vornimmt.

Grillparzer bemerkt zum Schlusse dieser Szene (Sauersche Ausgabe von Cotta, Bd. XIII, S. 69): „Die Szene in der Bildergalerie mag dahin gewendet werden, daß Archer, der mit Mrs. Sullen vom Ansehen der Bilder in die Stube zurückkommt, nachdem der Stoff ihres Gesprächs das Porträt ihrer Begleiterin war, durch die offene Seitentür in die Galerie zurückeilt, das Bild zu küssen." Dieser Vorschlag scheint mir dem Charakter Archers etwas Gewalt anzutun, eher würde sich dies für Aimwell schicken. Farquhars Darstellung halte ich für die richtigere. Er scheut nicht davor zurück, den Menschen zu zeigen, wie er ist, ihn den schweren Kampf zwischen der Gewalt der sinnlichen Triebe und den Geboten der Sitte vor uns kämpfen zu lassen, aber er hält sich auch hier wenigstens vom Sentimentalen fern.

Das *Stratagem* ist also insofern geglückt, als die *Beaux* mehr oder minder verhüllt ihren Gefühlen für die geliebten Wesen vor diesen selbst Ausdruck leihen und daß sie wohl aus gewissen Zeichen und Andeutungen den Schluß ziehen konnten, sie seien den Damen nicht gleichgültig. Da diese unter sich sind, wie am Schlusse der ersten Szene dieses Aktes, spricht aus jedem ihrer Worte der tiefe Eindruck, den die *Beaux* auf ihre Herzen gemacht haben, und speziell Dorinda sieht sich im Geiste schon als die reiche Lady Aimwell: „*There will be title, place, and precedence, the Park, the play, and the drawing-room, splendour, equipage, noise, and flambeaux — Hey, my Lady Aimwell's servants there! — Lights, lights to the stair! — My Lady Aimwell's coach put forward! — Stand by, make room for her ladyship!*" Das junge, nach den Genüssen der großen Welt lechzende Provinzmädchen schwelgt in wonneseligen Vorgenüssen ihres künftigen Glückes und ahnt gar nicht, welch schmerzliche Saite sie dadurch im Herzen ihrer unglücklichen Schwägerin anschlägt: „*Happy, happy sister! your angel has been watchful for your happiness, whilst mine has slept regardless of his charge. Long smiling years of circling joys for you, but not one hour for me.*" Doch sie will nicht klagen, vielleicht bringt ihr Bruder, den sie erwartet und der weg war, als der Vater sie

verheiratete. Erlösung aus den Fesseln ihrer Ehe, bis dahin will sie ihrer Liebe zu Archer die Zügel des Anstandes anlegen. Die Szene schließt mit dem schon zitierten schönen Bekenntnis von Frauenschwäche und Frauentugend.

Gegenüber dem bis in die kleinsten Einzelheiten interessant durchgeführten *Stratagem* verlieren die anderen Szenen des Aktes, in deren Mittelpunkt Foigard steht, bedeutend, wenn sie auch an sich des Interesses nicht entbehren. Damit die Schlappe des Count Bellair wieder gutgemacht werde, beredet der Priester Gipsy, den Grafen am Abend heimlich ins Haus zu lassen und im Kabinett der Mrs. Sullen zu verstecken. Gipsy hat Bedenken, denn „*it would be both a sin and a shame, doctor*". Der Priester bietet ihr 200 Louisdor für die Schande und für die Sünde will er ihr die Absolution geben. Die Annahme des Geldes, erwidert sie, könnte wie eine Bestechung ausschauen. Das Institut der Ohrenbeichte und der damit bisweilen getriebene Mißbrauch hat im früheren einen scharfen Hieb bekommen, mit der spitzfindigen katholischen Kirchendialektik rechnet der Dichter, welcher selbst mit Unlust theologische Studien getrieben hatte, scharf ab, indem er Foigard erwidern läßt: „*Dat is according as you shall tauk it. If you receive the money beforehand, 'twill be logice, a bribe; but if you stay till afterwards, 'twill be only a gratification.*" Auf ihren Vorteil bedacht, entscheidet sich Gipsy für das „*logice*", denn wenn sie auch das Geld im voraus nimmt, ihr Gewissen beschwichtigt der gewandte Dialektiker auf andere Weise. Ist es denn eine Sünde, wenn ein Mann in einem Kabinett ist? Er kann ja hineingehen, um zu beten. Ist es eine Sünde, wenn eine Dame sich in ihr Kabinett zurückzieht und zu Bette geht? Wenn nun die beiden Teile zusammentreffen, so sind sie dafür verantwortlich. Nach diesen Meisterproben der Auslegungskunst muß Gipsy begeistert ausrufen: „*Well, doctor, your religion is so pure! Methinks I'm so easy after an absolution, and can sin afresh with so much security, that I am resolved to die a martyr to it.*" Farquhar war auf die Geistlichkeit und den Katholizismus niemals gut zu sprechen, so scharfe Pfeile hat er aber nie zuvor gegen Institutionen und Vertreter dieser Kirche abgeschossen.

Übrigens ist dieses Gespräch von dem eifersüchtigen Scrub belauscht worden, welcher den Inhalt, soweit er ihn erfaßt hat, Archer verrät. Noch in diesem Akte erfolgt der Gegenzug. Foigard, den Aimwell nach seinem *Brogue* sofort als Iren erkannt hat und den Archer direkt zu kennen erklärt, wird von ihnen entlarvt und muß sein Wort geben, daß er Archer an Stelle des Grafen am Abende zur Mrs. Sullen führen werde. Die Foigard-Szenen werden so zu einem weiteren *Movens* der Handlung. Archer, der nach dem ersten, wenn auch kurzen Beisammensein mit Mrs. Sullen in deren Schlafzimmer die Verfolgung des Wildes nur umso ungestümer fortsetzt, kann nichts gelegener in den Wurf kommen als dieser Zufall.

In anderen Dramen der Restaurations- und Orangeperiode begegnet uns statt des schlechten und intriganten Priesters der arme Teufel im Priesterrocke, der sich gegen Geld und gute Worte zu den unmöglichsten Kopulierungsakten hergibt. Naturgemäß tritt das Persönliche bei solchen Charakteren ganz in den Hintergrund, sie tragen dementsprechend meist auch gar keinen besonderen Namen, sie sind die *„priests"* schlechtweg. Farquhar hat das lebhafte Interesse, welches die persönliche Note im Charakter des Intriganten weckt, nicht missen wollen, und um denselben nachher (fünfter Akt) zum gefügigen Diener der Kirche herabzudrücken, an die Stelle des Geldes die Gewalt treten lassen, welche die Entlarver des Betrügers über diesen gewonnen haben.

Damit kommen wir zu der dritten Komponente der Resultierenden Foigard: zu seinem Irentum, dessen Repräsentanten bei dem Iren Farquhar niemals in besonders günstigem Lichte erscheinen. Foigard ist ein Betrüger, aber ganz klar wird es uns nicht, worin sein Betrug besteht: ob er uns nur seine belgisch-französische Herkunft weismachen will und den Priesterrock mit Recht trägt oder ob auch dieser Schwindel ist. Vermutlich dachte der Dichter an das letztere, damit steht aber im Widerspruche, daß Foigard im fünften Akte von denen, die ihn entlarvt haben, zur Tröstung von Verbrechern und zu Kopulierungen designiert wird, welch letztere allerdings niemals zustandekommen. Das ist wieder eine jener kleinen

Unebenheiten, die zu glätten Meister Tod den armen Farquhar gehindert hat.

Diesen Foigard nun macht der Dichter mit glücklichem Griffe zum unfreiwilligen Liebesboten für Archer. Grillparzer hat über die Foigard-Szenen in diesem Akte ernstlich nachgedacht und kommt zu folgendem Resultate: „Es ist kein anderes Mittel: Foigard muß wegbleiben. Was ihn für Engländer ergötzlich macht, ist für Deutsche unverständlich und namentlich in Österreich, durch nichts Ähnliches zu ersetzen. Die Szene (vierter Akt), wo Archer ihn verkleidet zum Geständnis bringt, muß, ohne ihn, zwischen den beiden Freunden vorgehen und Archer Aimwell seinen Plan mitteilen, die beiden Franzosen an der Gartentür zu erwarten, ihnen den Schlüssel abzujagen und an ihrer Statt in Mrs. Sullens Schlafzimmer zu schleichen. Dann müßte wohl auch der Vorgang, durch den Scrub das Geheimnis erfährt, so bleiben, wie der deutsche Bearbeiter es umgestaltet hat. Ohnehin ist die Sache auf die letztere Art wirklich komisch."

Nach der Ansicht des deutschen Dramatikers schließt der *Brogue* Foigard von der deutschen Bühne aus, was wohl billig zu bezweifeln wäre. Daß ihn dieser *Brogue* für Engländer besonders ergötzlich macht, kann nicht bestritten werden; aber sollte diese Wirkung im Deutschen wirklich auch nicht annähernd zu erreichen sein? Bedenken religiöser Natur sind nach dem Text, der Stelle und der Person des Kritikers ausgeschlossen. Die Szene, wo Archer Foigard zum Geständnis bringt, leidet tatsächlich nicht an zu großer Klarheit, man erfährt nichts Näheres darüber, ob die vorgegebenen Beziehungen zwischen Archer und Foigard in ihrer Gänze erdichtet sind oder zum Teile auf Wahrheit beruhen, man bekommt von Foigard kein umfassendes Geständnis zu hören. Die Szene ist auch unzweifelhaft schlecht gebaut und verdankt ihren Erfolg meist dem *Brogue* und dem glücklichen Umstande, daß sie sich so gut in die Handlung einfügt, ja dieselbe gerade dort fördert, wo sie stillzustehen droht. Doch die von Grillparzer vorgeschlagene Lösung ist nur ein Notbehelf für den Fall, daß Foigard ganz wegbleibt. Ob sie die Wirkung der Farquharschen Lösung hätte, ist fraglich. Welchen deutschen Bearbeiter er im letzten Teile seiner Kritik meint, ist mir unbekannt.

Frankenberg gibt nichts als eine schülerhaft schlechte Übersetzung des Stückes (Bibliothek englischer Lustspieldichter, George Farquhars dramatische Werke von Siegmund Frankenberg, Leipzig, 1839), bei Leonhardi (Die Stuzerlist. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen, für die deutsche Bühne aus dem Englischen übersetzt von Leonhardi, Berlin, 1782) ist nicht nur Foigard ganz weggeblieben, sondern auch der ganze Vorgang, durch den Scrub (Casper) das Geheimnis erfährt.

Wir sind nun darauf gefaßt, im nächsten Akte Archer bei Mrs. Sullen in der Nacht eindringen zu sehen, aber die Schlußszene des vierten Aktes stellt uns für dieselbe Nacht noch andern Besuch im Herrenhause in Aussicht. Die Entlarvung Foigards ist kurz vor Einbruch der Nacht geschehen. Einige Zeit später — es ist finster wie die Hölle und es bläst draußen wie der Teufel — gibt Boniface Gibbet und seinen Genossen Hounslow und Bagshot die letzten Anweisungen zu dem geplanten Einbruche in das Herrenhaus. Der Squire ist im Wirtshaus, wo ihn ein paar andere von den Spitzbuben ohne Schwierigkeit festhalten werden; Scrub ist ein Feigling, reiche Beute winkt, drum: „*Why then, Tyburn, I defy thee!*“

Mit einer düsteren Perspektive für das Herrenhaus würde dieser Akt schließen, wenn wir nicht wüßten, daß auch Archer dort den Spuren der Liebe folgte und daß es demnach im Schlußakte zu einem Zusammenstoß zwischen den Stutzern und den Räubern kommen wird.

Dieser Akt ist der Akt des *Stratagem*, daneben bringt er die Foigard-Szenen und die nicht unwirksame Räuberszene am Schlusse. Außer der recht schwachen Entlarvungsszene ist die Durchführung überall interessant, ja spannend, das Ineinandergreifen der beiden Handlungen trefflich, so daß dieser Akt zu den besten gehört, die Farquhar je geschaffen.

Fünfter Akt.

Die Anlage dieses Aktes ergibt sich von selbst. Der nächtliche Besuch Archers bei der Lady und der Einbruch der drei Räuber in das Herrenhaus wären die Überschriften der Hauptkapitel.

Mit einem Seufzer des ungestillten Verlangens nimmt Mrs. Sullen von Dorinden Abschied, welche, ihrer anfangs übernommenen Rolle der Tugendwächterin stets angemessen, höchstens Freiheit der Gedanken gestattet. Allein zurückgeblieben, läßt wirklich die Lady ihren Gedanken freien Lauf, ihre Phantasie zaubert sich das berückende Bild des jungen, lustigen, vor Begierde brennenden Bräutigams vor Augen, wie er auf den Knien vor ihr liegt und mit unwiderstehlichem Blicke und süß einschmeichelnden Worten ihre Gunst erfleht — und siehe da! als wohnte ihren Wünschen Zauberkraft inne, plötzlich kniet Archer leibhaftig vor ihr und beginnt, nachdem sie sich ein wenig von ihrem ersten Schrecken erholt hat, sein kühnes Liebeswerben. Die Situation, wie sie sich sie am Schlusse der ersten Szene des vierten Aktes ausgemalt hat: *„If I meet him dressed as he should be, and I undressed as I should be"*, ist jetzt gegeben und der Dichter hat nun Gelegenheit, den Konflikt zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit und das Kräfteverhältnis beider bei Mrs. Sullen nicht nur in Worten darzustellen, sondern an einem konkreten Falle aufzuzeigen. Mrs. Sullen hat an der obzitierten Stelle weiter gesagt: *„I can't swear I could resist the temptation; though I can safely promise to avoid it."*

Die Verführungsszene des fünften Aktes zeigt uns, wie die Dame im gegebenen Falle ihr Prinzip in die Tat umsetzt, und wird eben dadurch originell und interessant, daß hier eine von sinnlichem Verlangen erfüllte, leidenschaftliche junge Frau in Versuchung gerät, die überdies für den Eindringling, wie sie ihm selbst gesteht, ihre Sympathie nicht verhehlen kann. Diese Frau ist sich auch ihrer Schwäche wohl bewußt, und wenn sie gegen das stürmischer werdende Begehren des Liebeswerbers ankämpft, tut sie das keineswegs in stolzer Siegeszuversicht. Die Zwischenbemerkungen, die sie leise für sich macht, bestätigen dies: „Ich bin zugrunde gerichtet, wenn er kniet", oder „Wenn er mich nicht gleich verläßt, bin ich verloren". Sie fühlt es, daß sie nicht lange wird widerstehen können, und doch wehrt sie sich nicht etwa zum Scheine, ein Manöver, das selbst das willigste Frauenzimmer aufzuführen sich für verpflichtet hält, ihr ist es ernst um den Kampf. Sie will die

Ehre ihres Geschlechtes bewahren, sie hält auf Tugend und Sitte und in ihrem Herzen spricht eine laute Stimme zu Gunsten der Moral, aber andrerseits fühlt sie, daß das Blut gleichfalls seine Rechte geltend macht, und wer da Sieger bleiben wird, das weiß sie nicht, fast fürchtet sie, die Sinnlichkeit. Sie fürchtet, daß die Sinnlichkeit über die Sittlichkeit siegen wird, damit ist ihr Wesen charakterisiert.

Archer wird immer verwegener. Er will ihrem Befehle folgen und sie auf der Stelle verlassen, wenn sie ihm gestattet, ein andermal zu kommen und ihm für diesen zweiten Besuch Erfüllung seines Wunsches zusagt. In ihrer Todesangst vor sich selbst sagt sie ihm für den nächsten Tag zu. Ihre Lippen müssen das Versprechen besiegeln. Der Kuß, den er ihr raubt, entflammt aber seine Begierde zu noch wilderem Feuer und mit dem Ausrufe: *„And why not now, my angel? the time, the place, silence, and secrecy all conspire — And the now conscious stars have preordained this moment for my happiness“*, schließt er sie in seine Arme. Es beginnt nun der physische Kampf zwischen dem Manne und dem Weibe. *„My sex's pride assist me“*, ist ihre Parole, die seinige: *„My sex's strength help me!“* und eben will er die Überwältigte forttragen, als ihr Geschrei: „Diebe, Diebe! Mord!“ Scrub herbeilockt. Man sieht, daß sich Farquhar in der Ausmalung der Situation bis in die Details keine Reserve auferlegt hat, was bei dem Umstande, als die Situation schon an sich eine heikle ist, leicht zu dem Glauben bewegen könnte, er verfalle da wieder in das Unsittliche zurück, das der früheren Periode des Lustspiels eignete. Doch diese Ansicht wäre irrig; trotz der gewagten Situation, trotz des sehr realistischen Schlusses wird man an dieser Szene keinen Anstoß nehmen können. Alles erscheint uns in seinem Verlaufe natürlich, und wenn auch zum Schlusse das Weib teils der physischen Gewalt des Mannes, teils ihrem eigenen sinnlichen Gelüste zu erliegen droht, so hat es für die weibliche Ehre und Tugend wacker gekämpft; diese wird nicht lächerlich gemacht oder in den Kot gezerrt, die Natur erweist sich nur zum Schlusse stärker. Farquhar ist es des öfteren geglückt, sehr gewagte Dinge auf die Bühne zu bringen, ohne daß man das Gefühl hatte, etwas Unsittliches vor sich zu haben. Das

Geheimnis seines Erfolges liegt in seiner schönen Natürlichkeit, in der Naivetät seines Realismus.

Gut gelungen ist dem Dichter auch die Verknüpfung zwischen der Verführungsszene und dem zweiten Thema des Aktes: dem Einbruch der Räuber. Daß Mrs. Sullen „Diebe, Diebe! Mord!“ schreit, kann nicht auffallen, wenn sie auch noch nichts von dem bereits erfolgten Einbruche weiß. Scrub, der in einem Schuß und ohne Rock auf den Ruf hin erscheint, weiß aber bereits davon, muß daher naturgemäß Archer, den er in der Dunkelheit nicht erkennt, für einen Räuber halten, was zu einer komischen Episode Anlaß gibt. Als Archer, ärgerlich über die Störung, ihn zu durchsuchen Miene macht, sinkt der feige Diener vor ihm auf die Knie und heißt seine Gebieterin das gleiche tun, denn dieser ist „*one of the rogues — I beg your pardon, one of the honest gentlemen that just now are broke into the house*“. Als der anfangs ungläubige Archer den Eindruck gewonnen hat, daß der Bursch nicht lüge, beschließt der praktische *Beau*, sich diesen Zufall sofort zunutze zu machen. Er tut, als wolle er gehen, gehorsam dem Befehle der Dame. Sie muß ihn nun anflehen, zu bleiben und sie zu schützen, was er auch verspricht, nur verlangt er als Lohn dafür ihre Liebe. Sie gesteht wohl in einem Momente der Angst, die Räuber könnten ihr nichts nehmen, was für sie auch nur den halben Wert hätte wie das Leben ihres Archer, aber über dieses durch Angst erpreßte Geständnis hinaus macht sie keine Zusage.

Nachdem sich Archer Scrub zu erkennen gegeben und diesen so beruhigt hat, mag Gibbet mit Blendlaterne und Pistole eintreten. In aller Gemächlichkeit nimmt er der Mrs. Sullen, welche durch die Nähe der hinter dem Bette versteckten Archer und Scrub beruhigt ist, unter galanten Redensarten Ringe, Schlüssel und Halstuch ab, bis er von Archer gefaßt wird, der ihn durch Scrub und den schnell herbeigeholten Foigard in den Keller führen läßt, wo er gebunden der Übergabe an die Behörden entgegensehen soll. Der Schurke bewahrt Haltung genug, ja er zeigt einen gewissen Galgenhumor. £ 200 will er es sich kosten lassen, wenn ihn Archer nicht töten, wie Scrub wünscht; die zwei anderen Hunderter, die er im Vermögen hat, muß er sich

reservieren, um sein Leben bei der Verhandlung zu retten — wiederum ein Hieb auf die zur Rechtsprechung berufenen Personen. Vom Priester mag er auch im Angesichte des Todes nichts wissen; kann ihm Foigard keinen Pardon verschaffen, mit seiner Absolution mag er sich zum Teufel scheren.

Folgen wir Mrs. Sullen und ihrem Liebhaber in ein anderes Schlafzimmer, in welches sie eilen, als aus demselben Hilferufe an ihr Ohr dringen! Dort waren die beiden Genossen des überwältigten Räubers an der Arbeit. Diese gehen mit den Damen (Lady Bountiful und Dorinda) nicht so zart um wie der Gentleman Gibbet, sie schleifen dieselben ins Zimmer und verlangen brüsk nach den Juwelen und Schlüsseln. Doch schon in der zweiten Szene dieses Aktes hat die Wirtstochter Cherry den geplanten Einbruch verraten, und da sie den geliebten Martin nicht traf, enthüllte sie „aus Liebe zu Lady Bountiful und Dorinden" Aimwell das Geheimnis. Dieser ist denn auch mit den Mädchen auf dem Kampfplatze, ehe Archer kommt, Hounslow und Bagshot werden von den beiden Freunden bald entwaffnet, aneinandergefesselt und von Scrub zu ihrem Spießgesellen in den Keller geführt.

Archer ist in dem Kampfe mit den Räubern leicht verwundet worden; findig wie er ist, nimmt er schnell diesen Anlaß wahr, um die alte Dame wegzubringen, welche Sonde und Scharpie holen geht; er selbst beschäftigt Mrs. Sullen, so daß sich Aimwell unbemerkt mit Dorinden entfernen kann, um, dem Rate seines Freundes folgend, das Eisen zu schmieden, solange es warm ist, das heißt, sich der Zustimmung des Mädchens zur Heirat zu versichern, solange ihr Herz noch unter dem frischen Eindrucke der letzten Ereignisse von Dankbarkeit für ihren Ritter überströmt, und durch den gefügigen Foigard die Zeremonie ohne Säumen vollziehen zu lassen. Bisher stand das Paar Archer-Mrs. Sullen stets im Vordergrunde des Interesses. Jetzt fertigt es der Dichter schnell ab. Archer begehrt nochmals seinen Lohn, Mrs. Sullen sucht Ausflüchte, da meldet ein Diener die Ankunft ihres Bruders Sir Charles Freeman. *„My brother! Heavens be praised! — Sir, he shall thank you for your services, he has it in his power"*, ruft sie erleichterten

Herzens auf und geht ihren Bruder begrüßen. Das Feld ist nun frei für das Paar Aimwell-Dorinda.

Da uns in der fünften Szene die beiden entgegentreten, hat Aimwell bereits den letzten Widerstand des Mädchens gebrochen: „*Well, well, my lord, you have conquered*", sind die ersten Worte, die uns entgegentönen. Auch der Priester ist schon zur Hand, aber ehe er an die Vollziehung der Zeremonie geht, bittet Dorinda ihren Aimwell, genau zu überlegen, was er tue, noch kenne er sie viel zu wenig, kaum kenne sie sich selbst, ein schreckliches Beispiel von einer übereilten Heirat hätte er in ihrer Familie, noch sei es Zeit. Sie spricht so rührend, besonders ihre Liebe zu ihm bekennt sie so offen und innig, daß er es nicht über sich bringen kann, diesen liebevollen und hingebenden Engel zu betrügen. Er gesteht ihr, er sei kein Lord, nur der arme Bruder dessen, von dem er den Titel usurpiert, ja er bekennt, daß er sich ihr nur genähert habe, weil er sich durch ihr Vermögen rangieren wollte. Zu plötzlich und in zu ernster Stunde stürmt das alles auf das arme Mädchen ein: „*Sure, I have had the dream of some poor mariner, a sleepy image of a welcome port, and wake involved in storms.*" Doch aus des Sturmes Nacht leuchtet bald hell hervor des Mädchens edler Sinn, Dorindens liebend Herz. „*Once I was proud, sir, of your wealth and title, but now am prouder that you want it: now I can show my love was justly levelled, and had no aim but love. Doctor, come in*", sagt nach kurzer Verwirrung dasselbe Mädchen, das wir bei anderer Gelegenheit in einem Paroxysmus der Freude sahen bei der Vorstellung von den Herrlichkeiten, die der reichen Lady Aimwell in London harrten.

Aber auch diesmal kommt Foigard nicht dazu, seine geistliche Funktion auszuüben; auf eine Einflüsterung Gipsys hin entfernt sich Dorinda plötzlich, ihren Bräutigam in der größten Verblüffung zurücklassend. Aimwell muß die Vorwürfe Archers ruhig über sich ergehen lassen, glaubt er ja doch selbst beinahe daran, daß Dorinden die Enthüllung der Wahrheit hinweggetrieben habe und daß ihre schönen Liebesbeteuerungen nur eitles Geflunker waren, um ihre Flucht unverdächtiger zu machen. Da kommt Dorinda wieder und verlangt neuerdings nach dem Priester,

der sich nun zum drittenmale anschickt, das Paar zu kopulieren, aber zum drittenmale muß er innehalten. Ob man diesem Spiele mit dem Priester Geschmack abgewinnen kann, ist eine Frage; mir scheint dieses dreimalige Herbeiholen und Abkommandieren Foigards etwas gar zu farcenhaft und speziell mit dem Tone und Stile dieser Szene nicht recht im Einklang zu stehen. Diesmal erklärt Dorinda entschieden: *„My mind's altered; I won't"*. Wollen muß jetzt er; Aimwell ist nämlich wirklich der reiche Lord Viscount Aimwell, für den er sich ausgegeben hat, sein Bruder ist, erzählt das eben erst darüber unterrichtete Mädchen, gestorben und hat ihm Titel und Reichtum hinterlassen. Diese Nachricht hat Sir Charles Freeman aus London mitgebracht. Dorinda fühlte sich verpflichtet, ihrem Aimwell von diesem Glückswechsel Mitteilung zu machen, ehe er sein Geschick an das ihrige gekettet. Will der reiche Lord das Wort halten, das der arme Aimwell ihr gegeben, dann bedarf es keiner heimlichen Vermählung, dann mag sie Seine Lordschaft vor aller Welt heiraten. Daß Aimwell den Sternen für den Tod des Bruders dankt: *„Thanks to the pregnant stars that formed this accident"*, verletzt zwar unser Gefühl, aber bei Farquhar sind wir an derartiges gewöhnt.

Aimwell ist also am Ziele angelangt, nachdem das *Stratagem* die Annäherung bewirkt und der Zufall in Gestalt Cherrys ihn den Räubern entgegengeführt hat, deren Überwältigung ihm den glühenden Dank und infolgedessen die völlige Hingebung Dorindens gebracht hat. So wirken Plan und Zufall harmonisch zusammen.

Noch einmal kurz vor Schluß zittern wir für das Geschick der Liebenden, das letzte spannende Moment ist die Beichte Aimwells. Aber zugleich erscheint uns diese Beichte als die notwendige Katharsis, Aimwell gewinnt in unseren Augen unendlich, da er das Lügengewebe, das ihn zum Ziele geführt hat, im letzten Momente zerreißt, seinem inneren Wahrheitsdrange folgend, wenn er auch weiß, daß ihn diese Freimütigkeit die Liebe und den Besitz seiner Dorinda kosten kann. Auch das Mädchen steigt in unserer Sympathie, indem sie liebevoll vergibt, und es bedürfte gar nicht des *deus ex machina*, als welcher die Nachricht von dem Tode des Viscount Aimwell in das Drama herab-

steigt, um uns an das künftige Glück dieses Paares glauben zu lassen.

Schlimmer ist es aber Archer ergangen. Wohl bekommt er von seinem Freunde die Mitgift Dorindens in der Höhe von £ 10.000 als seinen Anteil, aber die Aussichten, Mrs. Sullen zu erringen, sind noch immer sehr gering. Weder durch das *Stratagem* noch durch seine nächtliche Visite noch durch die bei der Rettung der Damen empfangenen Wunden ist er ans Ziel gekommen. Aber auch Mrs. Sullen hat durch ihre Intrige mit dem französischen Grafen ihren Zweck in keiner Weise erreicht. Damit Archer und Mrs. Sullen Mann und Weib werden, dazu muß der Dichter, den sein immer kürzer werdender Lebensfaden zum Schlusse drängte, ein Gewaltmittel anwenden; denn organisch aus der Handlung heraus kann diese Vereinigung, respektive die unerläßliche Vorbedingung derselben, die Auflösung der Ehe mit dem Squire, nicht folgen. Da ist der Dichter zu kurz gesprungen, zum Schlusse hat er an das Vorausgehende keine Anknüpfung mehr, und nachdem Archer zum letztenmale von Mrs. Sullen abgewiesen worden ist, müßte er eigentlich abtreten.

Da kommt glücklicherweise der Bruder der Dame, Sir Charles Freemann, aus London an. In später Nachtstunde trifft er bei Boniface mit dem Squire zusammen. Dieser ist glücklich, jemanden gefunden zu haben, der ein Glas Ale mit ihm trinkt, denn sonst müßte er nach Hause zu seinem Weibe und da geht er lieber zum Teufel. Er ist kein Atheist und kein Wüstling, sondern ein ehrsamer Friedensrichter, der nichts gegen das Gesetz tun darf; darum muß er freilich trotz seines Widerwillens bei seinem Weibe liegen. Aber Sir Charles Freeman redet so grundgescheit, so philosophisch auf den Landjunker ein, daß er diesen schließlich dazu bringt, ihm seine Gattin abzutreten, und zwar soll sie der Zechgenosse — den der Squire nicht kennt — am nächsten Tage früh haben und noch eine Wildpastete obendrein. Ihr Vermögen will der Squire aber behalten, denn *„Fortune! why, sir, I have no quarrel at her fortune. I only hate the woman, sir, and none but the woman shall go.“*

Auf diesen Pakt pochend, drängt die ganze Gesellschaft, bestehend aus den beiden Stutzern, den beiden

Damen, dem französischen Grafen und Sir Charles, noch in der Nacht oder in den frühen Morgenstunden nach der Nacht des Einbruches — der ganze fünfte Akt spielt während dieser Nacht — den zärtlichen Ehegatten, Mrs. Sullen freizugeben. Archer droht, die gefesselten Spitzbuben wieder zu befreien, sich mit ihnen zu verbinden und das Haus in Brand zu stecken. Mrs. Sullen haßt aber jeden Zwang, ihr Vorschlag geht dahin: *„Let my dear and I talk the matter over, and you* (das männliche Dreirichterkollegium) *shall judge it between us.“* Es beginnt nun ein höchst ergötzliches Frage- und Antwortspiel zwischen den Ehegatten. Der Mann heiratete, vernehmen wir, um einen Erben für seine Güter zu bekommen — ohne Erfolg, doch liegt die Schuld auf seiner Seite; die Frau wollte die Schwäche ihres Geschlechtes durch die Stärke des seinigen stützen und die Freuden einer angenehmen Gesellschaft genießen. Auch ihre Erwartungen haben sich nicht erfüllt. Sie kann mit ihm nicht Ale, er mit ihr nicht Tee trinken; sie kann mit ihm nicht auf die Jagd gehen, er nicht mit ihr tanzen; sie haßt Hahnenkämpfe und Wettrennen, er L'Hombre und Piquet; ihr ist sein Schweigen unerträglich, ihm ihr Geschwätz. Nur in einem Punkte sind sie gleichen Sinnes: in dem Wunsche nach Auflösung der Ehe. *„These hands joined us, these shall part us. — Away!“* ruft der Squire. Geht er nach Ost, muß sie nach West. Diese Scheidungsszene auf der Bühne, mit ruhigem, fast gemütlichem Humor, ohne durchbrechenden Ton der Verbitterung durchgeführt, gefällt selbst dem französischen Grafen.

Größer werden die Schwierigkeiten, da der Squire das Vermögen seiner Frau herausgeben soll. Archer hat ein wirksames Pressionsmittel. Gibbet hatte die Papiere des Edelmannes geraubt und Archer sie ihm abgenommen. Diese repräsentieren einen ungeheueren Wert; will er die £ 10.000 nicht herausgeben, so wird Archer Sir Charles die Papiere ausliefern. Der Squire muß sich fügen, ja er stellt den Gästen sein Haus zur Verfügung, wenn sie die Vermählung seiner Schwester und die Auflösung seiner Ehe festlich zu begehen wünschen, aber auf seine Anwesenheit müssen sie verzichten, denn er hat furchtbare Kopfschmerzen. Es folgt nun ein ländlicher Tanz und das

Stück schließt mit der recht skeptischen Betrachtung: *„'Twould be hard to guess which of these parties is the better pleased, the couple joined, or the couple parted; the one rejoicing in hopes of an untasted happiness, and the other in their deliverance from an experienced misery.*

Both happy in their several states we find,
Those parted by consent, and those conjoined.
Consent, if mutual, saves the lawyer's fee,
Consent is law enough to see you free.“

Ob der Dichter wohl an sein eigenes Geschick gedacht hat, da er diese Zeilen niederschrieb? Nicht jedem blüht in der Ehe das Glück; soll man darum das schöne Hoffen des jungen Paares im voraus eitel schelten? Wer weiß, ob ihnen nicht Fortuna wirklich hold, ob sie in der Ehe das erträumte Glück nicht finden? Doch wenn die rauhe Wirklichkeit sie unsanft aus den schönen Träumen reißt, dann möge ihnen die Freiheit winken, falls sie sie begehren.

Nicht die Verbitterung des Enttäuschten, des Verzweifelten spricht aus diesen Zeilen, die milde Ruhe dessen, der viel gesehen, erlebt, erduldet und genossen. Da der Dichter vom Leben Abschied nimmt, negiert er nicht die Möglichkeit des Glückes, nur mag es jeder nach seiner Art finden. Der Zwang ist es, wogegen der erbleichende Mund des unglücklichen Gatten und Menschen den letzten Zornruf ausstößt, der Freiheit gilt sein letzter Lobgesang.

Zuletzt sei noch der armen Cherry Erwähnung getan, welche wir im Schlafzimmer der Lady Bountiful verlassen haben. Als sie die Räuber überwältigt sah, eilte sie heimlich hinweg, um ihren Vater vor den nunmehr zu befürchtenden Enthüllungen der Spitzbuben zu warnen. Dieser ergreift alsbald mit seiner Tochter die Flucht; das Mädchen schickt aber durch einen Bauer Archer die Kassette der *Beaux* mit einem Billett, in welchem sie ihn ihrer unverbrüchlichen Liebe versichert.

Trotzdem in diesem Akte so viel geschieht, ist die Anordnung doch eine ungemein übersichtliche. Eröffnet wird er wirkungsvoll durch das Gespräch zwischen Sir Charles und dem Squire, in der zweiten Szene wird Aim-

well von Cherry gewarnt, in der dritten hören wir die beiden Damen, besonders Mrs. Sullen, vor dem Schlafengehen ihre sinnlichen Gelüste gestehen und verfolgen in deren weiterem Verlaufe mit gespanntem Interesse die Verführungsszene, deren zuletzt sogar brutaler Ernst durch das Erscheinen des furchtsamen Scrub und das Mißverständnis gemildert erscheint. Es folgen dann in natürlicher Verknüpfung die Einbrüche in die beiden Schlafzimmer und an diese anschließend das Liebeswerben der beiden *Beaux,* das bei Aimwell durch die Dazwischenkunft von Sir Charles ein schnelles und glückliches Ende nimmt, während zu Archers Befriedigung noch die Scheidungsszene auf der Bühne notwendig ist. Abgesehen davon, daß einerseits die Todesnachricht nicht nötig war, andrerseits die Scheidung nicht aus dem vorigen organisch hervorgeht, ist die Entwicklung der Handlungen in diesem Akte eine folgerichtige, spannende und lebendige, ohne daß trotz ihrer Fülle eine Verwirrung einträte.

Ein Epilog, von dem es heißt, *„designed to be spoken in the Beaux' Stratagem"*, der also kaum bei der Première gesprochen wurde, bittet das Publikum um Beifall, zum mindesten aus Mitleid mit dem sterbenden Dichter, der ruhiger die Augen schließen werde, wenn der Applaus des Publikums sich in das Geläute der Totenglocke mische; dann wird sein Geschick mit dem des als Sieger sterbenden Epaminondas verglichen.

c) Schlußbetrachtung.

Fast alle Kritiker stimmen darin überein, daß unser Stück die reifste Schöpfung Farquhars ist. Auf die Frage nach dem wesentlichen Unterschiede dieses Lustspiels von seinen früheren hat Hallbauer die richtige Antwort gegeben: *„An air of dispassionate combination is spread over the play; the poet . . . no more rambles at his fancy's discretion."* Man gewinnt den Eindruck, eine gewaltige schöpferische Kraft sei nach ihrem ersten Überschäumen zu klarer Ruhe gekommen, und diese Ruhe der Kraft, nicht des Unvermögens verleiht dem Stücke seinen mächtigen Zauber.

Der Handlung kann man nicht zum Vorwurfe machen, daß sie unwahrscheinlich ist, daß ihre einzelnen Teile nicht geschickt ineinander greifen, daß nicht alles wohl vorbereitet und erwogen ist, daß sie sich überstürzt, daß sie zu kompliziert ist und darum wie aus dem früher angeführten Grunde den Zuschauer oder Leser verwirrt; selbst wo der Zufall in die Handlung eingreift, ist er nicht von der Art, daß wir an sein Walten nicht glauben könnten, nur Sir Charles Freeman wäre, wie schon erwähnt, in der ersten Handlung ganz zu entbehren, in der zweiten bringt ihn der Dichter etwas gewaltsam in die Gesellschaft.

Auch die Wahl des Stoffes ist eine glückliche zu nennen. Die beiden Stutzer als Liebes- oder Vermögenswerber in der kleinen Landstadt bieten dem Dichter Gelegenheit, Stadt und Land, jedes in seinen Lebensverhältnissen, durch ihre Gegenüberstellung nur umso plastischer hervortreten zu lassen, und indem er das Wirtshaus an der Straße mit seiner Räuberromantik mithineinverflicht, sorgt er nicht bloß für die Ausnützung der durch das *Stratagem* erfolgten Annäherung, also für die Fortsetzung der Handlung (Schutz vor den Einbrechern), sondern verleiht auch seinem Drama einen allgemein anerkannten kulturhistorischen Wert.

Was im einzelnen hervorzuheben war, ist an den betreffenden Stellen geschehen, hier sei nur noch erwähnt, daß die ersten drei Akte im Verhältnis zu den letzten zwei sehr wenig Handlung bringen, eigentlich nur immer vorbereiten und daß das *Stratagem*, welches dem Drama den Titel gibt, an sich nicht ausreichend wäre, wenn nicht der Zufall in so geschickter und glaubhafter Weise die Fortsetzung des *Plot* übernähme. Doch der Zufall wirkt erst in den letzten Akten, aber auch in den ersten drei empfindet man den Mangel an Handlung nicht unangenehm, denn der Dichter malt mit der Hand des Virtuosen und mit sichtlichem Behagen sich in die kleinsten Details vertiefend, die einzelnen kulturhistorisch interessanten Situationen. Im Gegensatze zu seinem früheren Drängen nach schnell aufeinanderfolgenden Handlungen und nach Situationskomik selbst derber, farcenhafter Art, ziseliert er jetzt seinen Dialog fein heraus und liebt behaglich-breite Darstellung, wird aber trotzdem fast niemals langweilig; davor

bewahrt ihn seine dramatische Ader und seine unverwüstliche komische Kraft, die auch in diesem Stücke zu schöner Entfaltung kommt.

Die Charaktere sind bereits alle gewürdigt und bei der Charakteristik der Mrs. Sullen ist auch über die Moralität des Stückes gesprochen worden; nur Aimwell und Archer sind bis nun zu sehr als Einheit betrachtet worden, als daß ihre Individualitäten scharf genug gezeichnet worden wären. Aimwell ist übrigens dem Dichter wenig individuell geraten; Archer ist scharfsinnig, erfinderisch, auch auf seinen Vorteil mehr bedacht als sein Freund, überhaupt mehr Realist und weniger skrupulös, besonders in der Liebe, aber Hallbauer beurteilt ihn doch zu hart, wenn er sagt: *„The latter unfolds a mercenary mind, which greedily grasps at whatever may yield profit and pleasure"*, oder wenn er von seiner *„very disgraceful lewdness"* spricht. Wenn Archer der Mrs. Sullen ungestüm den Hof macht und sehr, sehr kühn wird, so ist das nicht, wie es in früheren Stücken Farquhars der Fall war, das Verlangen eines Wollüstlings nach dem Genusse des Liebesglückes bei einer verheirateten Frau, sondern sein Vorgehen muß die Leidenschaft entschuldigen, von der er getrieben wird, wie das Mitleid mit dem unglücklichen Weibe. Auch möchte ich einen Mann, der so treue Freundschaft selbst im Unglücke hält, für keinen herzlosen Spekulanten ansehen. Das ist ja richtig, daß der sanfte, etwas sentimentale, immer gentlemanlike Aimwell, der dem tugendhaften Mädchen gegenüber die ihm aufgezwungene lügnerische Maske fallen läßt, mehr dem Geschmacke des sentimentalen Dramas entsprechen mochte und daß Archer mehr im Geiste der *Rakes* des alten Lustspiels gezeichnet ist. Ja ich will auch zugestehen, daß sich der Dichter überhaupt um die Charakterisierung dieser männlichen Hauptpersonen nicht zu sehr bemühte, daß er sich wohl vor allem ihre Differenzierung in der Weise dachte, daß der sentimentale Idealist zu dem jungen, unerfahrenen und unverdorbenen Landmädchen, der realistische Lebenskünstler zu dem reifen Weibe besser passe.

Seine ganze Sorgfalt verwendet er auf die Zeichnung der Frauencharaktere, und trotzdem er in den beiden liebenden und geliebten Frauen das Sinnliche ohne Scheu

hervortreten läßt, auch hier wie in seinem ganzen Leben und Dichten ein Feind jeder Heuchelei, hat er dem sinnlichen Triebe in dem weiblichen Herzen ein starkes Gegengewicht geschaffen: das Gebot des Anstandes und der Tugend, über das nicht mehr gespöttelt und gewitzelt, sondern dessen Heiligkeit anerkannt wird, wenn auch die reifere Mrs. Sullen nicht dafür einstehen möchte, daß die Sittlichkeit die Sinnlichkeit unterkriege. Das Mädchen ist in ihrer Entwicklung vom nichts ahnenden Kinde zum liebenden Weibe mit wunderbarer Naturwahrheit gezeichnet: zuerst, solange sie keine Anfechtung erfahren, von herber, puritanischer Strenge, dann, vom Wirbel der Liebe erfaßt, im Paroxysmus der Leidenschaft (was Taine tadelt, daß sie sich im Geiste die Genüsse vorzaubert, die ihr der Titel und das Vermögen des Mannes in London verschaffen werden, ist nur natürlich), endlich ihre liebevolle, selbstlose Hingebung, da sie die Wahrheit über ihren Bräutigam erfährt, und bei alldem, bei aller gar nicht verhehlten sinnlichen Lust, bei aller Geradheit und Offenheit kein Gedanke an etwas Unsittliches. An diesen beiden Frauencharakteren wird es am deutlichsten, welche Moral das Stück durchzieht.

Alles in allem läßt die Prüfung dieses Lustspiels das nahezu einmütige Lob der Kritik vollberechtigt erscheinen und man muß in ihr Klagelied über den frühen Tod eines so vielversprechenden Talentes einstimmen.

The Beaux' Stratagem hat seinen Schöpfer um mehr als ein Jahrhundert überlebt; Hazlitt bezeichnet es 1818 als beliebtes Repertoirestück der englischen Bühne. Doch das Stück wurde gekürzt zur Darstellung gebracht. Thomas Wilkes berichtet darüber: „*Two scenes intended for this comedy, viz., in the second Act between Archer and Cherry, and the first scene of the fifth Act between Boniface and Gibbet, were, by the advice of the late Sir Richard Steele, omitted.*" Die erstgenannte Szene enthält den Liebeskatechismus, bezüglich der zweiten muß ein Irrtum obwalten, da nach der jetzigen Anordnung der Akte und Szenen auch schon in der Wilkesschen Ausgabe im fünften Akte überhaupt keine Szene zwischen Boniface und Gibbet vorkommt. Höchstens könnte die Szene zwischen Boniface, Squire Sullen und Sir Charles Freeman gemeint sein, die aber

nicht ausfallen darf, weil in derselben Sullen Sir Charles die Frau abtritt, was für die weitere Entwicklung der Handlung von Wichtigkeit ist. Wohl könnte aber die letzte Szene des vierten Aktes vielleicht nach der ursprünglichen Anordnung die erste Szene des fünften Aktes gebildet haben. Es ist dies die Szene zwischen Boniface und den Räubern, vornehmlich Gibbet, welche auch Grillparzer anstößig findet. Über die Beziehungen des Goldsmithschen *She Stoops to Conquer* zu unserem Stücke sowie über Frankenbergs Übersetzung, Leonhardis Bearbeitung und Grillparzers Versuch einer Übersetzung und Skizzierung einzelner Szenen wird an anderem Orte gesprochen werden.

XV.

Die Witwe und die Waisen.

„Death now appears to seize my latest breath,
But all my miseries will end in death“,

sollen nach Chetwood die letzten Verse gewesen sein, welche der Dichter einige Stunden vor seinem Hinscheiden schrieb. Danach hätte sich der körperlich zerrüttete, geistig durch den schweren Kampf ums Dasein aufgeriebene Farquhar nach dem Erlöser Tod förmlich gesehnt, nur eine Sorge lastete in den letzten Stunden schwer auf ihm: die Sorge um seine Familie. Unter seinen Papieren fand man ein für seinen Freund Robert Wilks bestimmtes Blatt folgenden Inhaltes:

Dear Bob,

I have not anything to leave thee, to perpetuate my memory but two helpless girls; look upon them sometimes, and think of him that was to the last moment of his life thine, *G. Farquhar.*

Wilks gab zunächst für jedes der beiden Mädchen einen Benefiz-Abend und verwendete den Ertrag dazu, sie auszustatten und zu Kleidermacherinnen in die Lehre zu geben; Edmund Chaloner, derselbe, dem Farquhar seine *Miscellanies* gewidmet hatte und der Wilks' Freund und Gönner war, verschaffte den armen Waisen eine Pension

von £ 20 jährlich, in deren Genusse sie noch im Jahre 1733 standen, zur Zeit, als die *Memoirs of the Life of Mr. Wilks* von Curll erschienen, welche die älteste Quelle für diesen Bericht sind. Auch eine ältere Quelle, die oft zitierten *Memoirs of Mr. George Farquhar*, 1728, geben zu: *„His good friend Mr. Wilks has been highly instrumental in setting his children above want.“* Aus dieser erfahren wir ferner, daß im Jahre 1728 Farquhars Gattin schon seit langer Zeit tot war. Wenn in dem letzten Billett an Wilks der sterbende Dichter seiner Gattin nicht gedenkt, liegt kein Anlaß vor, dies so aufzufassen, als ob zwischen den Gatten keine Harmonie bestanden hätte. Schon der Autor der *Memoirs* verwahrt sich entschieden gegen eine solche Unterstellung. Unglücklich fühlte sich der Dichter in seiner Ehe nur darum, weil er nicht in der Lage war, ausreichend für seine Familie zu sorgen; daß er im Angesichte des Todes in erster Linie der hilflosen Kinder gedenkt, ist nicht unnatürlich.

Freilich hätte auch Margaret Farquhar der Hilfe dringend bedurft. Wir wissen, zu welchem Zwecke sie *Barcelona* dem Earl of Peterborough dedizierte, aber es scheint ihr nicht gelungen zu sein, die letzten Jahre ihres Lebens — sie starb wahrscheinlich zwischen 1711 und 1720 — sorgenfrei zu verleben. In Chalmers *Biographical Dictionary* lesen wir: *„His wife died in circumstances of utmost indigence.“* Derselben Quelle entnehmen wir die Nachrichten über das fernere Schicksal der Farquharschen Töchter. Die eine war an einen *„low tradesman“* verheiratet und starb bald nach der Hochzeit, die andere lebte noch im Jahre 1764, befand sich aber in äußerst dürftiger und sehr niedriger Lebensstellung und *„without any knowledge of refinement either in sentiment or expenses, taking no pride in her father's fame, in every respect fitted to her humble situation“*. Leigh Hunt meint, die jüngere sei ein Dienstmädchen gewesen, allerdings ohne andere Stütze für seine Behauptung als die, daß sie nach dem Texte bei Chalmer auf der sozialen Stufenleiter viel tiefer stand als die Gattin des *„low tradesman“*.

Leigh Hunt kann dem Lobe der Biographen über Wilks' Edelmut nicht beistimmen und ich kann ihm nicht

unrecht geben. In den Intentionen seines dahingegangenen Freundes handelte er gewiß nicht, wenn er die Mädchen in die Lehre steckte, ihnen durch eine bescheidene Pension den notdürftigsten Lebensunterhalt sicherte und sich weiter um ihre Erziehung und Ausbildung gar nicht bekümmerte, sondern sie unter das Proletariat hinabsinken ließ. Auch daß die Witwe jenes Mannes, der Wilks zu manch schönem Erfolge verholfen hatte, hungern mußte, stellt dem Charakter des großen Mimen kein rühmliches Zeugnis aus.

XVI.

Farquhar als Mensch und Dichter.

Oliver Goldsmith hatte einmal die Grille, im *Literary Magazine* des Jahres 1758 die Qualifikation Congreves und Farquhars zum komischen Dichter mathematisch abzuschätzen, und er stellte folgende Reihen auf: *„Congreve: Genius 15, Judgment 16, Learning 14, Versification 14; — Farquhar: Genius 15, Judgment 15, Learning 10, Versification 10.“*

Selbst wenn wir die Anwendbarkeit der ziffermäßigen Beurteilung auf Schöpfungen der Phantasie anerkennten, müßten wir gegen diese Aufstellung einwenden, daß der Hauptunterschied zwischen Farquhar einerseits und der Gruppe Wycherley, Congreve, Vanbrugh andrerseits darin nicht berücksichtigt ist. Mit dem feinen Instinkte der Frau hat Farquhars amerikanische Biographin ihn herausgefühlt und auch Fitzgibbon trifft das Richtige, wenn er in der Vorrede zu *The Beaux' Stratagem* sagt: *„He is free from their heartlessness, malignity and cruelty.“*

Im Leben war George Farquhar, was man einen guten Jungen nennt. Bescheiden und anspruchslos geht er durchs Dasein, er will nichts als seinen behaglichen Lebensgenuß, aber von schwachem Willen, läßt er sich leicht fortreißen zum Übermaß im Weingenuß und in der Liebe und zerrüttet so in jungen Jahren seinen Körper. Dazu treibt ihn außer der Schwäche seines Willens noch der ihm innewohnende Hang zum Natürlichen und Ungenierten. Weil er ein abgesagter Feind alles Gemachten, Gezierten und Affektierten ist, geht er in der Betonung des Natürlichen

auf der andern Seite zu weit. Doch eine Schranke ist ihm von Natur aus gesetzt, er hat Herz und Gefühl und darum ist er selbst in seinen Extravaganzen immer noch sympathisch, weil wir fühlen, daß sie eine gesunde Natur geboren.

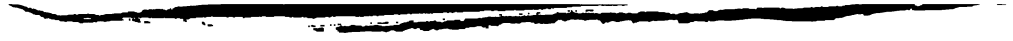
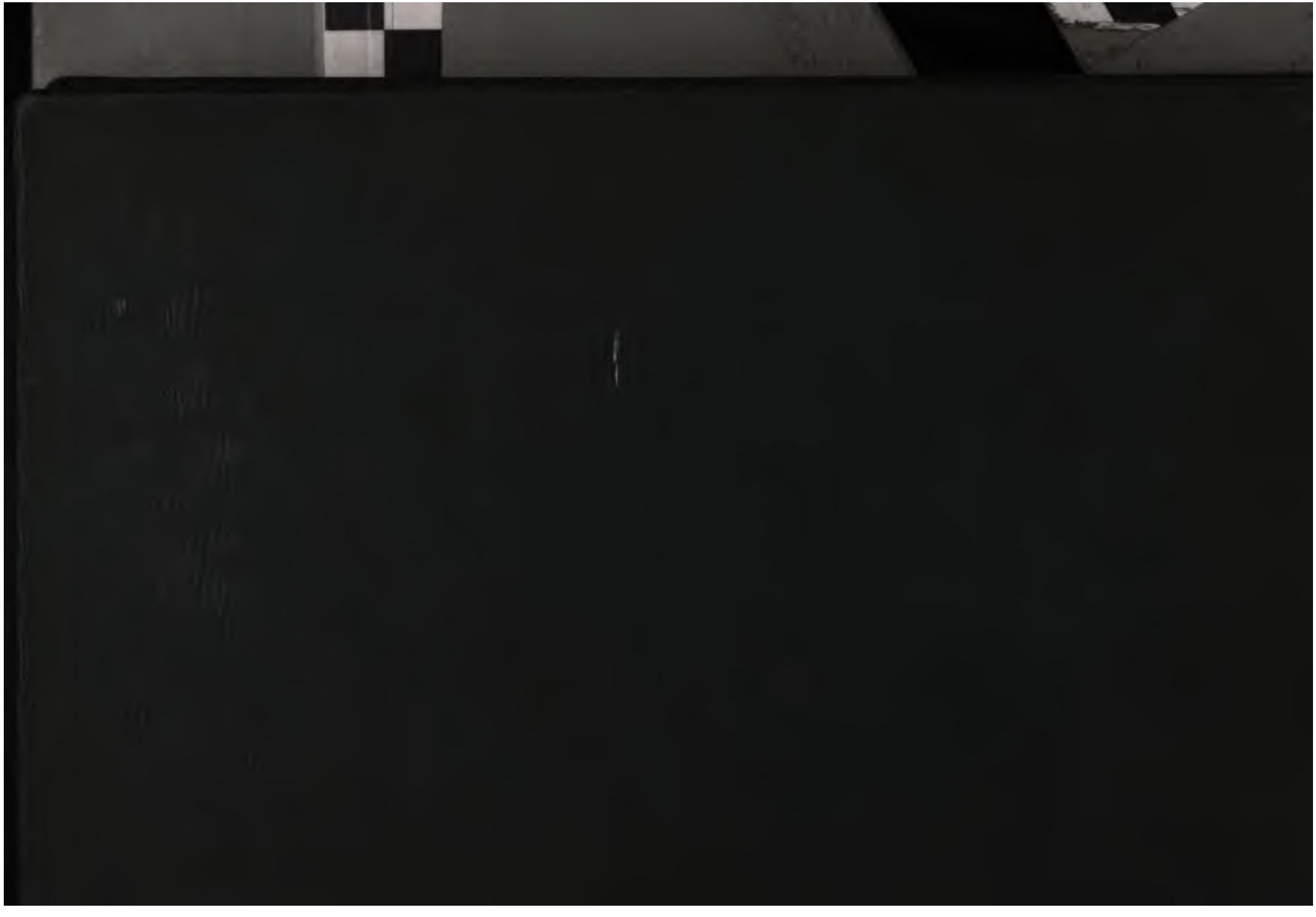
George Farquhar trennt eine Welt von den geistreichen und verbildeten Literaten seiner Zeit mit ihren öden Herzen, ihrem grausamen und boshaften Spotte und ihrer raffinierten Unmoralität. Farquhar verkehrte darum auch nicht viel in ihren Kreisen, er fühlte sich wohler in der *Tavern*, auf dem Lande, unter den Soldaten, kurz in einem Milieu, wo die Natur bisweilen sogar rohe Ausbrüche zeitigte, wo man aber nicht berechnete und nicht heuchelte, unter Menschen, deren rauhe Außenseite einen guten Kern barg.

Zu diesem Charakterbilde des Menschen Farquhar stimmt sein schönes Verhalten gegenüber der Gattin, die ihn betrogen, wie seine rührende Fürsorge für seine Kinder. Hazlitt bemerkt sehr richtig: „*Of the four writers here classed together, we should perhaps have courted Congreve's acquaintance most, for his wit and the elegance of his manners; Wycherley's for his sense and observation on human nature; Vanbrugh's, for his power of farcical description and telling a story; Farquhar's, for the pleasure of his society, and the love of good fellowship*“ (Leigh Hunt).

Im Dichten unterscheidet ihn gleichfalls der Mangel an Herzlosigkeit und Raffinement, der Hang zum Natürlichen und Ungeschminkten von den anderen. Wo er seiner Natur folgen konnte, erzielte er auch seine schönsten Erfolge. Er ist kein Meister des Dialogs, dagegen ist er in der Erfindung äußerst geschickt und besitzt ein besonderes Talent für Situationskomik und lebendigen Fluß der Handlung. Naturgemäß müßte nun seine Entwicklung dahin gehen, daß die in der Darstellung des Naturwahren überschäumende Kraft in ruhigere Bahnen einlenke, daß das Komische nicht zum Possenhaften werde, daß unter der Bewegung auf der Bühne die Einheitlichkeit und Übersichtlichkeit der Handlung nicht leiden. Der leicht und schnell arbeitende Dramatiker mußte sich allmählich gewöhnen, den ersten Impulsen zu mißtrauen und den Plan vorsichtig und weit abzustecken. An seinem Dialoge

hatte er zeitlebens zu feilen und die Herausarbeitung der Charaktere war auch etwas, wozu außer der natürlichen Beobachtungs- und Gestaltungsgabe, die Farquhar unzweifelhaft eigen ist, kunstmäßige Behandlung gehört.

Doch seine Entwicklung sollte keine geradlinige sein. Die zünftige Literatengesellschaft mochte den sich anfangs etwas wild geberdenden Iren nicht als vollwertig anerkennen und wollte in ihm nur den niedrigen Possenreißer sehen. Im Gefühle seines Könnens bäumte sich Farquhar gegen diese Zurücksetzung auf und zog nun ins Feld, um seine Widersacher mit ihren eigenen Waffen zu schlagen. Er gab seine schöne Natürlichkeit gegen das Raffinement der Franzosen hin, er wetteiferte mit Congreve im Witzeln, im geistsprühenden Dialoge, er zeigte statt unverhüllter Natur verhüllte Unnatur und Unmoralität, er suchte seine Meister zu überbieten im Andeuten und Anspielen. Er verdarb sich so die Wirkung von ein paar Stücken. Den erstrebten Parnaß konnte er nicht erklimmen. Die Gaben seines Genies mißachtete er mit den anderen — eine unglückliche Periode für das Schaffen eines Dichters. Endlich besann er sich wieder auf sich selbst. Äußere Lebensumstände führten zum Teile diese glückliche Wandlung herbei, zum andern Teil ein innerer Läuterungsprozeß und die sich in ihm regende Opposition gegen das neue Drama, gegen die sentimentale und moralisierende Richtung. Noch einmal riß er durch seinen *Recruiting Officer* das Publikum von dem Abgrunde weg, dem man es zuführte, und als man bei der Aufführung von *The Beaux' Stratagem* staunend erkannte, wie harmonisch sich die Gegensätze im Wesen des Dichters ausgeglichen hatten, welch heitere, lebensfrohe Ruhe an Stelle des früher allzurasch hastenden Lebens getreten war, da hätte man der frohen Zuversicht leben dürfen, daß Farquhar berufen sei, das englische Lustspiel aus der raffinierten Unmoralität des Restaurations- und Orange-Zeitalters zur Lebens- und Naturwahrheit zurückzuführen und es davor zu bewahren, daß es aus einem Extrem ins andere gerate, daß an Stelle der Unsittlichkeit zimperliche Prüderie, hohle Moralisterei und weinselige Sentimentalität treten. Doch während das Theaterpublikum vom 8. März 1707 durch lauten Jubel dem Dichter für sein

Wirken dankte und seinen Intentionen freudig zustimmte, wand sich dieser im Todeskampfe. „*We may date the decline of English comedy from the time of Farquhar*", meint Hazlitt; „*from the death of Farquhar*", hätte er richtiger sagen können. Gerade in dem Zeitpunkte, da es seiner gereiften Kraft nicht entbehren konnte, ist er dem englischen Lustspiele gestorben, und wenn einzelne Kritiker Goldsmiths *She Stoops to Conquer* mit dem Schwanengesange unseres Dichters in Verbindung bringen, so leitet sie das richtige Gefühl, daß Goldsmith an Farquhar anknüpfen mußte, wollte er das englische Lustspiel zu neuem, kräftigem Leben erwecken.

Ende.